A BUSCA

A BUSCA

FICHA TÉCNICA

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO
MARÍLIA DE ORANGE
MARCOS SOUZA FILHO

REVISÃO
MARÍLIA DE ORANGE

DIAGRAMAÇÃO
MARCOS SOUZA FILHO
LAB CRIATIVO UNIFG

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A Busca [livro eletrônico] : volume II /
[organização Marília de Orange]. -- Jaboatão dos
Guararapes, PE : Marília de Orange Uchôa da
Fonseca : Marcos Souza Filho, 2022.
PDF

Vários colaboradores.
ISBN 978-65-00-39985-1

1. Arte 2. Artes visuais 3. Cinema 4. Design
5. Fotografias 6. Literatura I. Orange, Marília de.

22-101740 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

PRÓLOGO

AGRADECIMENTOS

APRESENTAÇÃO

PARTE I – FOTOGRAFIA

DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

Diário Experimental – Marília de Orange
Diário Experimental – Alice Buarque
Diário Experimental – Rhuan de Araújo
Diário Experimental – Bruna Bezerra
Diário Experimental – Emanuel Santana
Diário Experimental – Maria Eduarda
Diário Experimental – Nathalia Medina
Diário Experimental – Caio Bezerra

FOTÓGRAFO HOMENAGEADO
Olhares – Cícero Uchôa

PARTE II - DESIGN

O FAROL - Alisson da Silva, Ana Luiza Araújo, Daniel Bezerra, Endriw Nascimento, Maria Kayllane Sant'Anna, Miguel Souza e Yasmin Xavier

A PORTA - Acsa da Silva, Daniel Bento, Flávia Laranjeira, Kethylly Sabino, Mayra Maranhão, Renata Freitas e Valentina Pita

A JANELA - Alicia Silva, Amanda Freire, Cauã Henrique, Laura Félix, Natália Pimenta, Paula Monteiro e Rafael Menezes

A BUSCA - Gabriel Lins, Nicole Dantas, Thiago França e Válerie Louise

A BUSCA - Jacielly Lima, Kézia Cordeiro, Lindsay Dargilyn, Letícia Barros, Matheus Medeiros, Joana Darc e Isla Brito

A BUSCA - Renan Dutra, Fernanda Gonçalves, Victoria Araújo e Otávio Gabriel

PARTE III – ARTE

Perfil do Artista - Dolores Orange
Surrealismo e Marxismo: libertação e revolução – Marília de Orange

PARTE IV – LITERATURA

Foi Hoje! - Apresentação
A morte não anula o riso – Castanha (Helton Silva)
O abraço das cavalgadas – Juarez Prosador (Rosano Freire)
Adeus, Boa Viagem – Cabotino (Renato da Silva)
Firme no concreto – Calango Albino (Kleiber Lira)
Aquele quadro – Pássaro Bege (Ricardo Santana)

PARTE V – Cinema

Limite (1931): nossa existência vai ao cinema – Marília de Orange
Os descartáveis entre os descartáveis: raça e violência simbólica nos filmes de horror – Bruno Alves

PRÓLOGO

BUSCA

Um dia, tive um sonho!
Tudo era perfeitamente real,
Entre meu pensamento e Eu.

Sonhei que alguém viria,
Com ares de nada querer.
Nele, tudo era o meu Sonho,
De viver, Morrer e "Ser".

Era como se fosse a madrugada,
Chegando lenta.
E, com seus raios
Me iluminando inteira.
Sentia o vento batendo em meu rosto.

Neste Sonho, vagabundeei, com
Os vagabundos.
Descobri vários segredos,
Várias verdades,
algumas inverdades.
Entre a realidade
Que vivia, e o Sonho
Que buscava,
Tudo se passava.
Até o telefone se tornara
Um grande Amigo.

Até que... nenhuma comunicação.
Apenas um toque,
Um alento,
O Sonho se realizou,
Era você chegando!
Como na canção do Alceu,
"Lá vem chegando o verão".
Foi assim que percebi
Que entre,
A realidade e o Sonho,
Existe apenas uma coisa:
A BUSCA.

Sandra Orange (Recife, 22 de abril de 1988).

AGRADECIMENTOS

Alice Buarque

Agradeço aos meus pais, Rosy e Rubinho. A minha irmã, Rubia. Aos meus sobrinhos, Francisco, Bruna e Davi. A minha vó, Dona Neusa. Aos meus saudosos tios, Marcelo e Gorete, e a minha prima Thays.

Maria Eduarda

Agradeço a minha família, ao meu sobrinho, Arthur, ao meu lar e a minha professora Marília de Orange.

Bruna Bezerra

Agradeço aos meus pais, Luís e Flávia; aos meus irmãos, Luís Filho, Luiz Gustavo e Brenda; as minhas avós, Nely e Nina; e a professora Marília de Orange.

Nathalia Medina

Agradeço a Carol Paz, Seu Milton e todos os ambulantes do centro do Recife; e a professora Marília de Orange.

Caio Bezerra

Agradeço a Deus, ao universo, a minha irmã que hoje é uma estrela no céu, a Gabi que construiu esse diário comigo e a Marília pela oportunidade em construir esse trabalho lindo.

Emanuel Santana

Agradeço ao Centro Cultural Cambinda Estrela; a Wanessa Paula (mãe Ceça de Obá); a Fabio Rodrigues (pai Note Obé Culé); a mãe Diva de Oyá; e a minha mãe, Antônia Luiza.

Marília de Orange

Agradeço aos meus queridos alunos e companheiros de projeto de extensão: Alice, Bruna, Emanuel, Maria Eduarda, Nathalia e Caio. Obrigada por sonharem e realizarem esse projeto comigo. Ele é nosso e conectou nossas almas.

Agradeço aos amigos que aceitaram em colaborar com a sua arte para este livro: Dolores Orange, Cícero Uchôa, Rosano Freire, Helton Silva, Renato da Silva, Kleiber Lira, Ricardo Santana e Bruno Alves. Sem vocês A BUSCA não ganharia os contornos que hoje tem.

Agradeço ao amigo que a educação me trouxe: Marcos Tenório. Obrigada por acreditar no nosso livro e diagramá-lo com tanto carinho e dedicação. Esse livro também é seu.

Agradeço a Simone Ventura, outro grande encontro que tive através da educação. Obrigada por ter abraçado a minha loucura de produzir um livro em meio ao caos de uma pandemia… Olha só onde essa loucura chegou?! Estamos na segunda edição.

Agradeço à UNIFG-PE pelo espaço e a oportunidade dada para a realização do projeto de extensão A BUSCA e para a execução de mais uma edição do livro.

Finalizo agradecendo à criatividade que me habita e à força que me guia nos caminhos da arte e da educação.

APRESENTAÇÃO

A BUSCA chega a sua segunda edição! Este livro, que surgiu como um respiro de arte em meio a pandemia da COVID-19, cresceu. Esta edição é composta por cinco capítulos que exploram os vários aspectos da arte. A primeira parte do livro é toda dedicada à fotografia: composta por oito Diários Experimentais e uma seção de homenagem ao fotógrafo Cícero Uchôa. Os diários foram produzidos pelos membros do projeto de extensão A BUSCA: criado pela professora Marília de Orange e integrado por alunos e ex-alunos da UNIFG-PE. Os Diários Experimentais são um verdadeiro mergulho no olhar dos seus autores (Marília de Orange, Alice Buarque, Rhuan de Araújo, Bruna Bezerra, Emanuel Santana, Maria Eduarda, Nathalia Medina e Caio Bezerra) e refletem os debates desenvolvidos nos encontros do projeto de extensão; são preenchidos de imagens sensíveis que transparecem o poder que a fotografia tem como agente transformador do nosso olhar sobre o mundo e nós mesmos. A seção de homenagem traz imagens que transparecem o olhar sensível de Cícero Uchôa para o cotidiano dos mais diversos lugares: Recife, Vale do Catimbau, México e Chile.

O segundo capítulo é um espaço todo dedicado ao design. Composto por capas e análises desenvolvidas pelos alunos do curso de Design da UNIFG-PE para a disciplina de "Semiótica e Percepção Visual" ministrada pela professora Marília de Orange. Neste capítulo é possível observar como os conceitos semióticos são importantes na profissão do designer e como a semiótica, quando utilizada de maneira consciente, é uma ferramenta que potencializa a comunicação através das imagens. A terceira parte do livro A BUSCA é dedicada ao universo da arte: composta por um perfil e acompanhado de obras da professora, fotógrafa e pintora Dolores Orange, além de trazer um artigo que relaciona o Surrealismo ao pensamento marxista escrito pela pesquisadora Marília de Orange.

O quarto capítulo é dedicado à literatura: composto por cinco crônicas escritas pelo coletivo literário recifense "FoiHoje!". As crônicas abordam os aspectos do cotidiano e transparecem o amor que Castanha, Juarez Prosador, Cabotino, Calango Albino e Pássaro Bege tem pela literatura. A quinta e última parte desta edição é toda dedicada ao cinema: composta por dois artigos que exploram aspectos da realidade a partir do universo cinematográfico. "Limite (1931): nossa existência vai ao cinema", escrito por Marília de Orange, e "Os descartáveis entre os descartáveis: raça e violência simbólica nos filmes de horror", escrito pelo pesquisador Bruno Alves, nos mostram como o cinema é uma ferramenta potente de reflexão da nossa realidade.

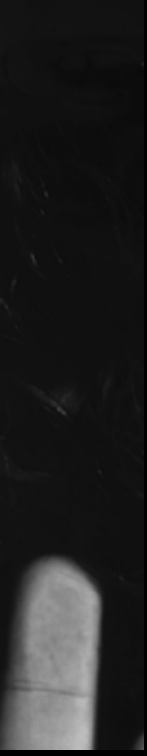
A BUSCA cresceu: a primeira edição composta apenas por dois capítulos e fruto de atividades desenvolvidas em sala de aula, sob a orientação da professora Marília de Orange, chega a sua segunda edição mais robusto e com a contribuição de mais pessoas. O sonho da professora Marília de Orange se tornou realidade: A BUSCA agora é um espaço de construção coletiva do conhecimento; um espaço aberto para todos que são apaixonados pela arte e por seu pode transformador; uma chance para aqueles que querem pensar e publicar sobre a arte, mas não encontram espaços que os abracem. A BUSCA é esse espaço. Vida longa A BUSCA.

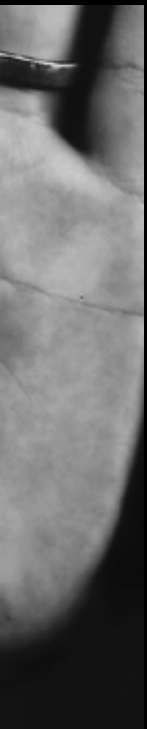
Seja bem vindo(a) e tenha uma maravilhosa BUSCA!

PARTE 1
FOTOGRAFIA

DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

MARÍLIA DE ORANGE





AS IMAGENS VIVEM NA MEMÓRIA

Autora: Marília de Orange

> "Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso. Nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro"
>
> (Clarice Lispector).

Dedico àqueles que carregam a memória em forma de imagem e a vivem intensamente.

Não estamos sós.

Dia 1

Dia 2

Dia 3

Dia 4

Dia 5

Dia 6

Dia 7

Dia 8

Dia 9

Dia 10

Dia 11

Dia 12

Dia 13

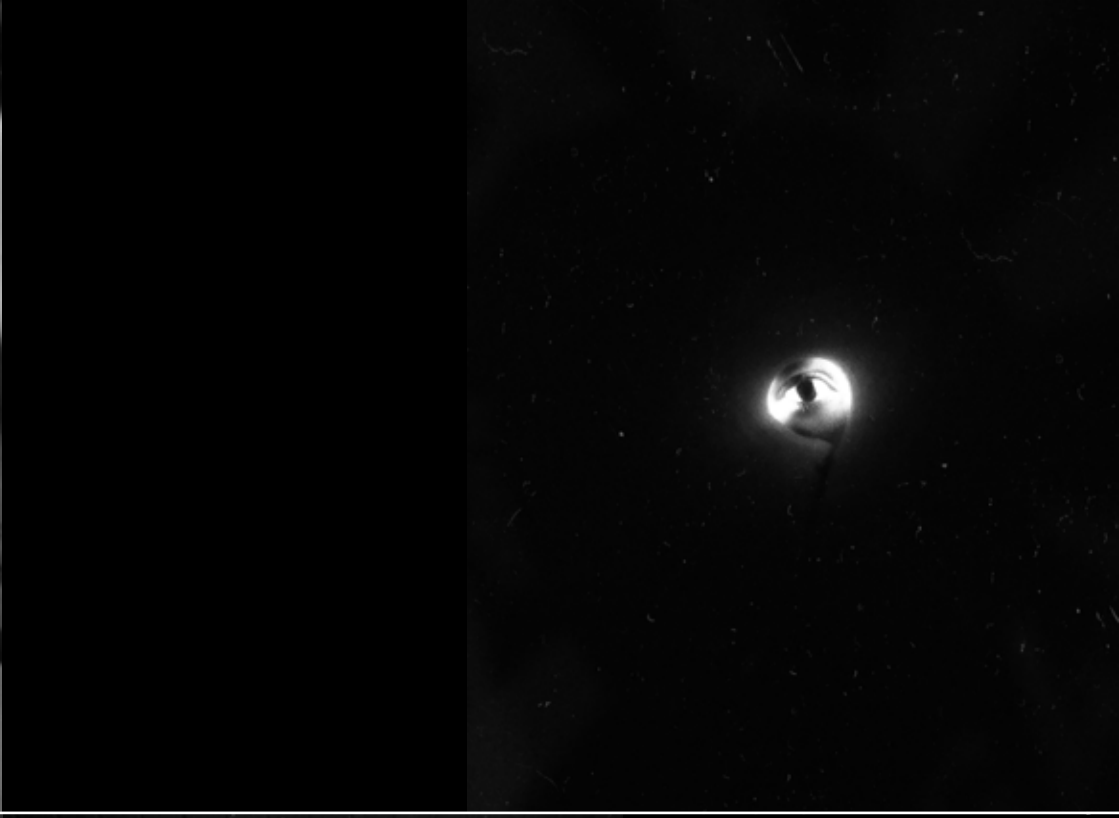
Dia 14

Dia 15

Dia 16

Dia 17

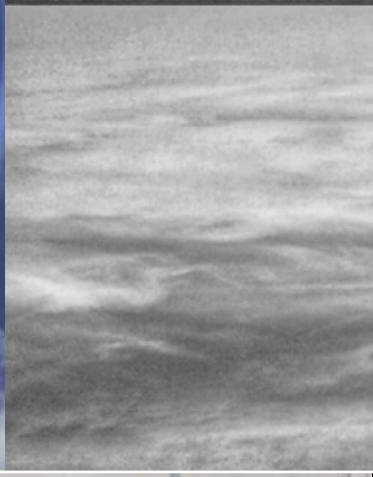
Dia 18



Dia 19

Dia 20

Dia 23



Dia 21

Dia 22

Dia 25

Dia 24

Dia 26

Dia 27

atravessando o túnel
teu desejo
me atravessa

Dia 28

Dia 29

DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

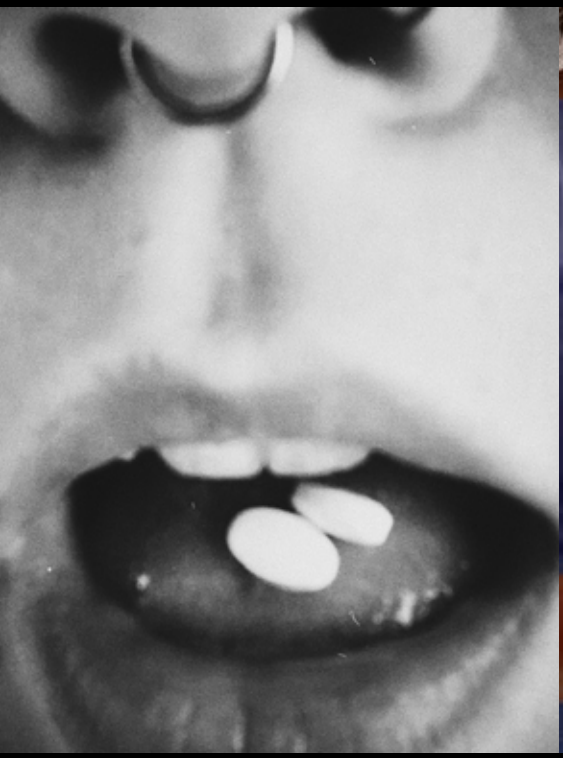
ALICE BUARQUE

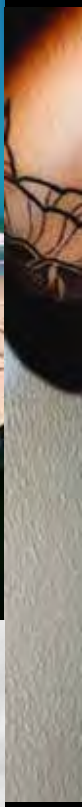
A BUSCA

Autora: Alice Buarque

No meio desse caos em que estamos vivendo eu perdi pessoas, ganhei, aprendi com as dores e tirei algumas lições. Quando me foi feito convite para participar do livro eu fiquei bem emocionada porque fotografar é uma das minhas paixões mais antigas e tive o prazer de conhecer a professora Marília com a disciplina de fotografia no curso de publicidade, passei a ter um olhar mais técnico para algumas coisas que antes passariam batido, tentei me desafiar cada vez mais, nas dificuldades desanimei algumas vezes e me reerguia com mais garra e vontade de continuar, minha eterna gratidão a Marília. Dedico esse projeto aos meus pais, irmã, sobrinhos e meus eternos tios Marcelo e Gorete que hoje estão no céu ao lado da minha prima Thays, eu descobri um amor gigante por vocês, infelizmente talvez tenha sido tarde demais, mas a minha luta por vocês e por mais 590 mil pessoas vai continuar. Com amor, Alice.

coc
by Pearson





DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

RHUAN DE ARAÚJO

DECANTO

Autor: Rhuan de Araújo

Decanto se inspira no inferno desenhado por Dante Alighieri no período da Idade Média. Sob a luz da modernidade, o indivíduo é o berço do seu próprio inferno. Aqui, ainda em vida, o inferno é alcançado.

DECANTO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANTO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANTO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANTO

BIBLIOTECA
DECANTO

EXPO
OUTUBRO 20
DECANTO

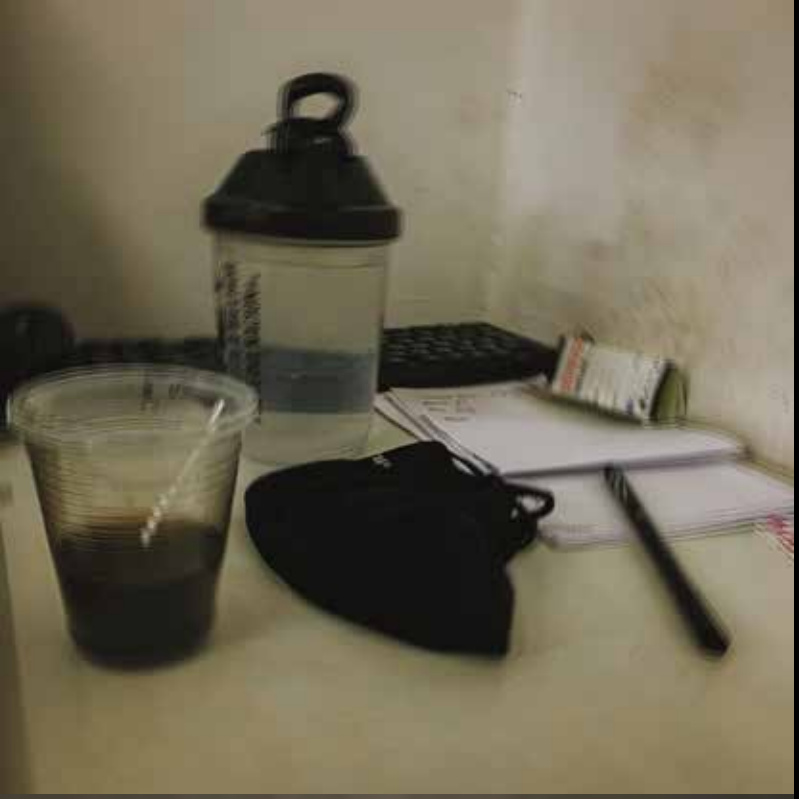
DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

BRUNA BEZERRA

"UM PASSO A FRENTE E VOCÊ NÃO ESTÁ MAIS NO MESMO LUGAR"

Autora: Bruna Bezerra

"Eu só quero andar, nas ruas…" de Recife! Os desafios e os prazeres de quem está precisando sair de casa e se arriscar em plena pandemia da COVID-19.



CORONAVÍRUS
RESPEITE O DISTANCIAMENTO
SOCIAL DURANTE A UTILIZAÇÃO
DAS ESCADAS

99
PAGAMENTO EM
DINHEIRO AQUI

BINGO

TARIFA OBRIGATÓRIA
ZONA AZUL
E
2 HORAS
DIAS ÚTEIS:
SÁBADOS:

CIATur
PACTO
PELA VIDA
POLÍC

FOLHA DE PERNAMBUCO

DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

EMANUEL SANTANA

IFÉ

Autor: Emanuel Santana

Preto, periférico e gay. Sempre tive a consciência que o meu corpo seria um grande exemplo de tudo de ruim que existe para o mundo a partir da sociedade - consegui lidar com todos os estigmas que cruzaram os meus caminhos desde o meu nascimento, mas, a minha ancestralidade, por vezes, foi causa de medo e pavor - mesmo tendo a consciência de não estar sozinho.

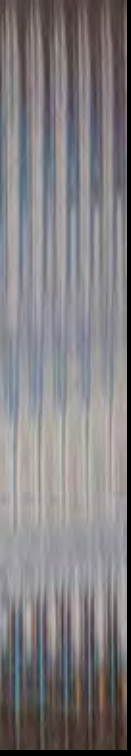
Durante todo este período, acabei me perdendo no processo de me buscar. Diversas vezes, entrei em conflito com a minha própria mente, questionando o que queria ou não expor e sentir. Seria eu tão vulnerável?! Por que mergulhar em tudo que veio antes de mim? Seria algo muito pessoal e talvez, não estivesse pronto para tal? É... de fato, não estou. Mas, neste processo, achei o que um ser humano pode encontrar de mais precioso em si, o amor. O próprio, pela vida e pela arte. Então, dedico o meu diário a todos os que vieram antes de mim, aos que estão por vir e aos que assim como eu, lutam todos os dias para existir.

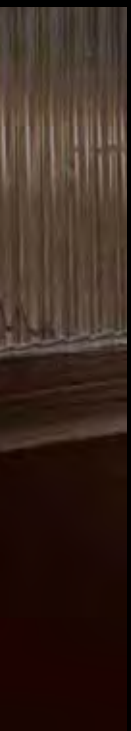
Prazer,

Ifé.

DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

MARIA EDUARDA





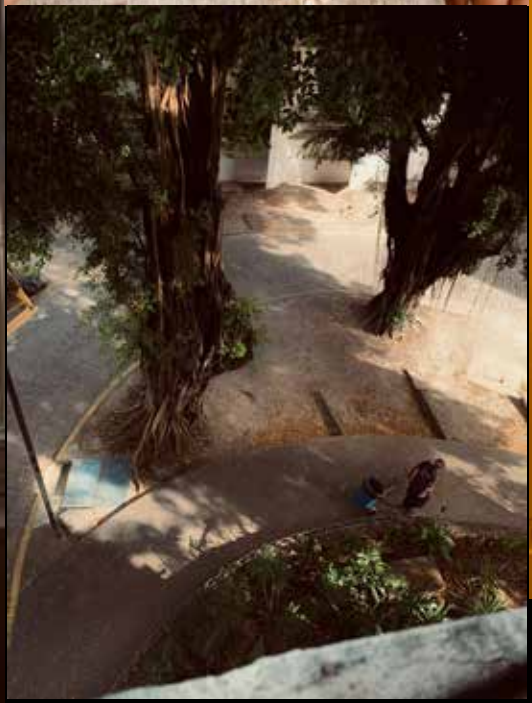
PELA JANELA

Autor: Maria Eduarda

Como já escreveu o grande poeta Miró da Muribeca: "janela de ônibus é danado pra botar a gente pra pensar!". É nela que me encontro e desencontro diariamente; meus pensamentos vão da Várzea até Boa Viagem desenhado novas possibilidades, e porque não me castigar por tantas outras que deixei passar?

É nela também onde eu crio o meu mundo, um só meu. Onde eu danço, bebo, encontro amigos e novos amores. Onde deixo minha tristeza, cansaço e a sensação do peso que é levar o mundo nas costas.

E assim, são os meus dias! Todos os dias, alternando entre transportes diferentes mas para mim continua sendo a mesma janela, na qual eu faço de repouso para meus sonhos e construo meu mundo de possibilidades.



DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

NATHALIA MEDINA

A BUSCA

Autora: Nathalia Medina

Sinto na pele todos os dias

Sinto medo,
Sinto perigo,
Sinto desassossego.

Sinto o cheiro,
Sinto a morte,
Sinto a vida.

Sinto o olhar
Sinto o caminhar
Sinto a mágoa.

Olho para o outro lado da rua e me sinto esquecido, por todos aqueles que dizem lembrar.

Eles lembram sim, de quem pode comprar.
Eu não posso, então eles vêm me descartar.

Por que ser tão diferente se somos iguais?

USE
MÁSCARA
PROTEJA-SE
USE
MÁSCARA
PROTEJA-SE

Petty
CARPENTERS
FREEDENCE

ALEX A
ito
ESSÃO

QUAL A DEZENA
PREMIADA

Por fim, gostaria de agradecer a todos que passaram por este diário, estando aqui ou não. Cada um de vocês contribuiu para a minha busca interna pelo novo, pelo outro e por mim mesmo. Obrigada!

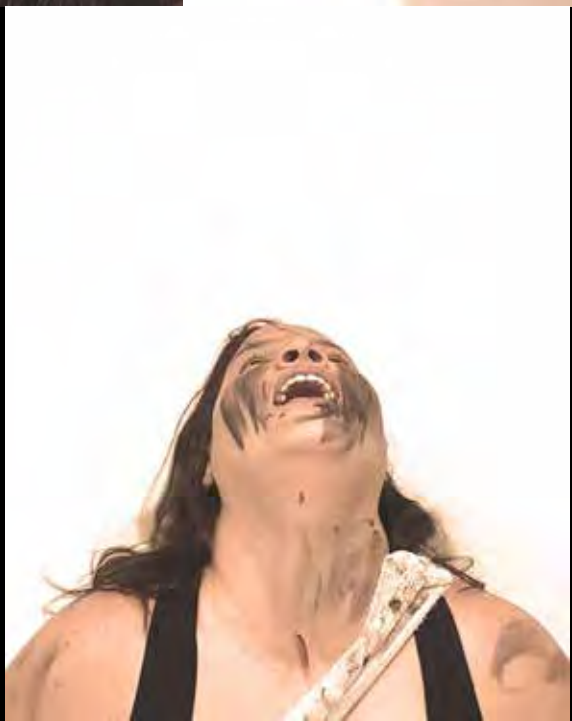
DIÁRIOS EXPERIMENTAIS

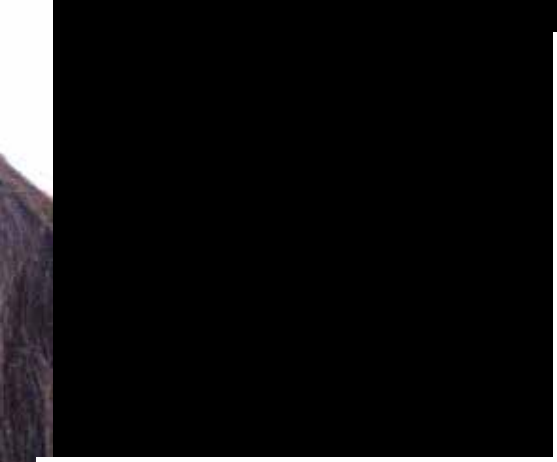
CAIO BEZERRA

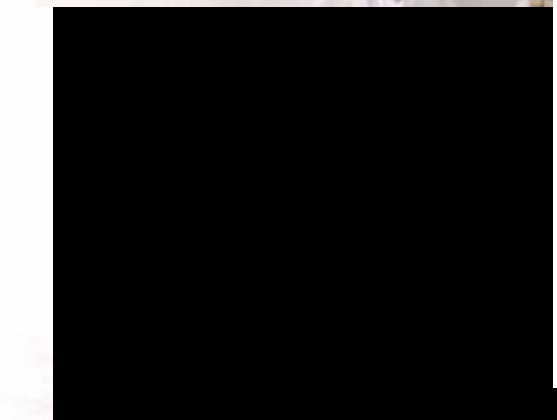
DORES NO SILÊNCIO

Autor: Caio Bezerra

Em ti
Somente em ti
Em tua falta
Em tua presença
É que encontro coragem para agarrar-me
Em devaneios de lembranças longínquas
O afago que me sustenta
Para, assim, seguir
Sendo só
Sendo eu
Mesmo sem ti.







FOTÓGRAFO HOMENAGEADO

CÍCERO ROMÃO BATISTA UCHÔA DA SILVA

OLHARES

Autora: Marília de Orange

Cícero Romão Batista Uchôa da Silva nasceu em 04 de abril de 1962. Filho de Antônio Celestino da Silva, o primeiro fotógrafo da família e quem ensinou o ofício para Cícero. Fotógrafo talentoso e com um olhar atento sobre o mundo, a fotografia faz parte da alma de Cícero Uchôa: ele pensa imagens.

Esta é a sua primeira publicação, a primeira em mais de 40 anos de profissão. Nestas imagens podemos observar o seu olhar atento ao cotidiano e aos detalhes. Esta é uma homenagem a esse homem que me ensinou a amar a fotografia e me presenteou com o posto de ser a terceira geração de fotógrafos da família. Obrigada!

TURISTIK

DEMO

CRACIA

PARTE 2
DESIGN

O FAROL

AUTORES: ALISSON DA SILVA, ANA LUIZA ARAÚJO, DANIEL BEZERRA, ENDRIW NASCIMENTO, MARIA KAYLLANE SANT'ANNA, MIGUEL SOUZA E YASMIN XAVIER

Para Ferdinand de Saussure (1857-1913) um signo sempre é formado por seu significante (forma) e seu significado (a interpretação). Nesta ilustração construída para a capa do livro "A busca", foi criado um farol envolvido de belas ondas, com uma forte luz resplandecendo dele, onde aparece uma pessoa olhando por um grande telescópio (significante/forma). Esta ilustração tem por objetivo representar o tema do livro, essa busca, como um farol emite a luz para que os navios encontrem seu destino através dele e como buscamos encontrar beleza e novas descobertas por meio de um telescópio (significado/interpretação).

O signo, na perspectiva de Saussure também é definido na relação de diferença que ele estabelece em relação aos outros signos do sistema, ou seja, definido pela oposição. O telescópio é um instrumento que permite às pessoas enxergar objetos distantes. Nesse caso ele representa a busca. O farol é uma torre que tem a função de ajudar os navegantes indicando a proximidade de locais perigosos, da costa ou de um porto. Nesta interpretação ele significa orientação, uma luz que mostra a direção que se deve seguir, o caminho do bem que guia a grande busca do ser humano.

Para finalizar, em sua teoria de valor, Saussure afirma que um objeto inserido em um lugar específico, será conhecido como valor simbólico. O valor simbólico desta ilustração é mostrar a grandeza e a importância da busca, como a pessoa olhando pelo telescópio pode estar buscando respostas e ao mesmo tempo admirando a beleza da caminhada, como o farol dá esperança, fé, inspiração, direção e segurança na busca, como essa luz do farol pode iluminar esse mar do desconhecido e trazer renovo, como as ondas levam paz mostrando que há beleza na busca.

A BUSCA

A PORTA

AUTORES: ACSA DA SILVA, DANIEL BENTO, FLÁVIA LARANJEIRA, KETHYLLY SABINO, MAYRA MARANHÃO, RENATA FREITAS E VALENTINA PITA

Semiótica é a ciência dos signos e ajuda a compreender os seus significados, possibilitando relacionar a coisa e seu significado. Com essa compreensão, a capa realizada pelo grupo foi baseada nas ideias de Ferdinand de Saussure, cuja teoria dos signos está ligada à psicologia social. Ao analisarmos os elementos que compõem a arte podemos perceber algumas coisas: as cores, o corpo e o reflexo na passarela e o portal.

Cores possuem uma grande influência na percepção do ser humano e por isso, a ideia de utilizar a cor amarela e sua predominância na arte foi devido ao seu significado. A cor está ligada ao sol, alegria, felicidade e luz. Ao utilizarmos podemos observar que a pessoa está de frente indo em busca de sua felicidade, de sua luz. Ao contrário da cor branca, o preto pode representar luto, solidão, tristeza e por isso sua escolha para contrastar com o amarelo. A solidão em busca da luz, a dor em busca da felicidade. O corpo parado diante das cores e seu reflexo reflete "a linha de chegada" de seu destino. No portal, podemos analisar que as cores estão misturadas, com isso podemos interpretar como a união, a mistura dos seus respectivos significados. A dor, a luz, a solidão e a alegria juntos e unidos promovendo a paz e calma refletido na cor branca.

BUSCA

element books

A JANELA

AUTORES: ALICIA SILVA, AMANDA FREIRE, CAUÃ HENRIQUE, LAURA FÉLIX, NATÁLIA PIMENTA, PAULA MONTEIRO E RAFAEL MENEZES

A decisão dos autores do presente trabalho foi fazer uma análise peirceana dos signos usados para composição da capa. Na capa podemos ver através de uma janela, um caminho longo e sinuoso e em determinado ponto, um poste que ilumina o caminho de uma pessoa. No interior, a janela deixa projetar-se uma sombra na área interna, e é nela onde está o título A Busca.

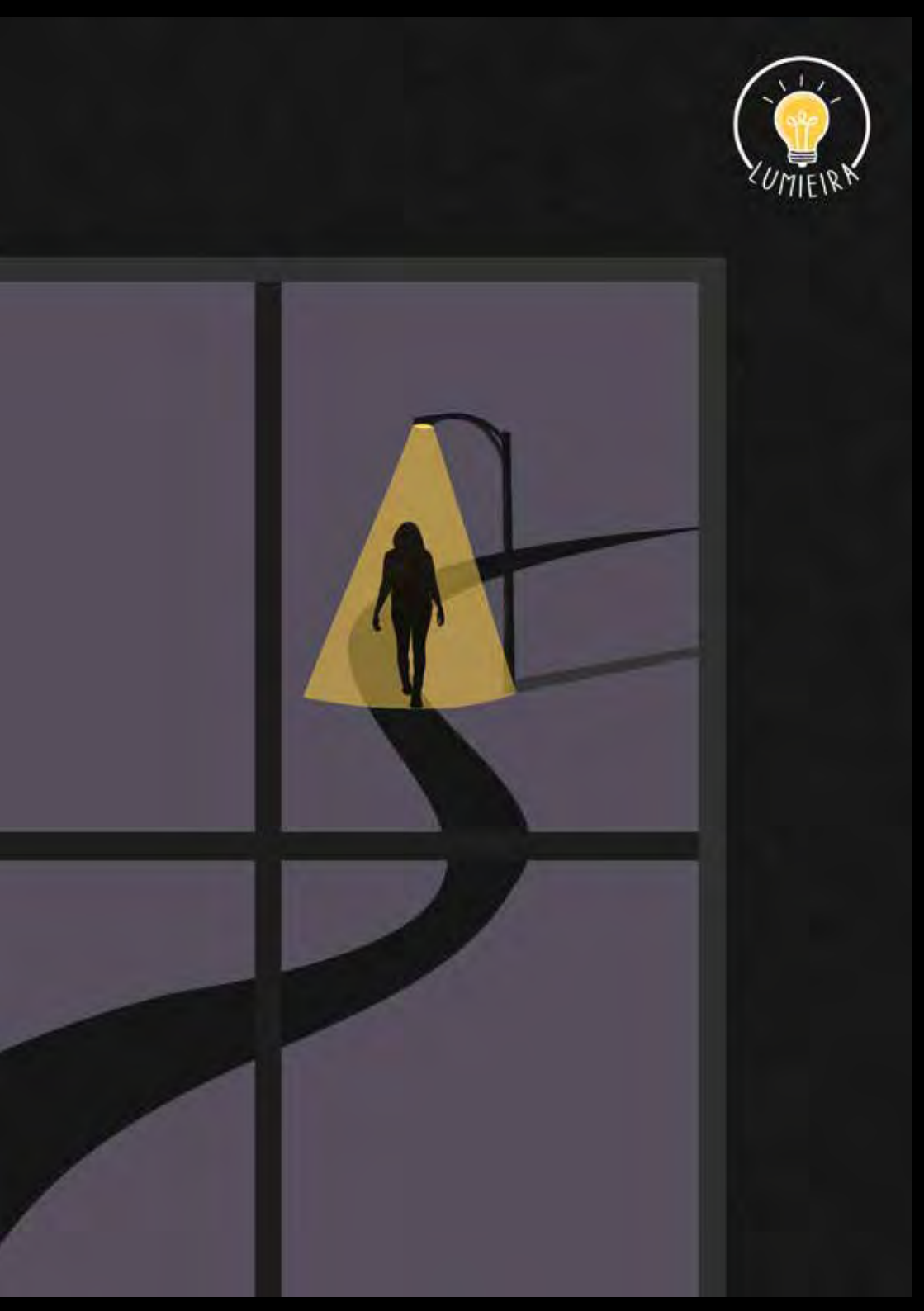
Ao analisar a simbologia e a escolha de uma janela para a construção da capa foi pelo motivo de, primeiramente, ao olhar para um prédio ou casa, a janela pode ter a representação da individualidade, pois cada uma delas simboliza a moradia de alguém, com famílias, histórias, momentos, e sentimentos diferentes. O ícone da janela também nos remete à abertura para influências externas, observar lentamente o mundo de uma visão mais intimista para aquilo que vem de fora.

É através dessa janela que se tem a vista direcionada para um caminho que representa a busca, a procura por algo, que pode ser sinuosa e longa, mas que possui luzes por seu caminho. Essa mesma estrada também pode servir de índice para jornada, visto que ao iniciar uma nova jornada, não tem como saber onde ela levará, e é por isso que não vemos o fim, ela apenas se estende infinitamente.

Projetando sua luz para o interior e também iluminando o caminho de uma pessoa, está um poste, um ponto de luz. Relacionada ao esclarecimento, a conquista, o otimismo, a busca da felicidade, ou de algo ainda além, uma Busca por si, por quem se pode ser.

Por essa janela aberta, entra a luz, que se pode traduzir como uma abertura, a receptividade para essa conquista do novo, das novas felicidades, que se esgueira lentamente para o ambiente interno, para o "eu".

A capa é, dentre muitas coisas, sobre deixar a luz entrar, e se permitir ir nessa busca.


LUMIEIRA

A BUSCA

AUTORES: GABRIEL LINS, NICOLE DANTAS, THIAGO FRANÇA E VÁLERIE LOUISE

O conceito construído a partir do poema "Busca", foi fator chave para a construção da capa, que tem como cenário a arquitetura da cidade e paisagem urbana futurista, em preto e branco, apresentando uma calmaria visual.

A principal ideia seria a reflexão das pessoas a respeito da democratização do acesso à arte. É mostrado na fotografia produzida a entrada da galeria Janete Costa, tendo o espaço como a representação do sonho de vários artistas da cidade em poder expor suas obras nesse lugar, e a realidade, o fato de que apenas alguns selecionados têm essa oportunidade.

Assim, nasce "a busca" por esse espaço, pela necessidade de falar sobre arte e poder degustar de um conteúdo de qualidade, que o livro faz esse papel, e nos convida à imersão no universo entre o Sonho e a Realidade.

O símbolo/logotipo desenvolvido para autenticidade e apresentação do livro, faz uma alusão à primeira edição e dialoga com a segunda capa.

Tem a perspectiva como foco, e usando o princípio Gestalt figura-fundo, o símbolo entra em concordância mentalmente e faz com que o receptor o guarde em sua memória facilmente.

N H O

A BUSCA

AUTORES: JACIELLY LIMA,
KÉZIA CORDEIRO, LINDSAY DARGILYN,
LETÍCIA BARROS, MATHEUS MEDEIROS,
JOANA DARC E ISLA BRITO

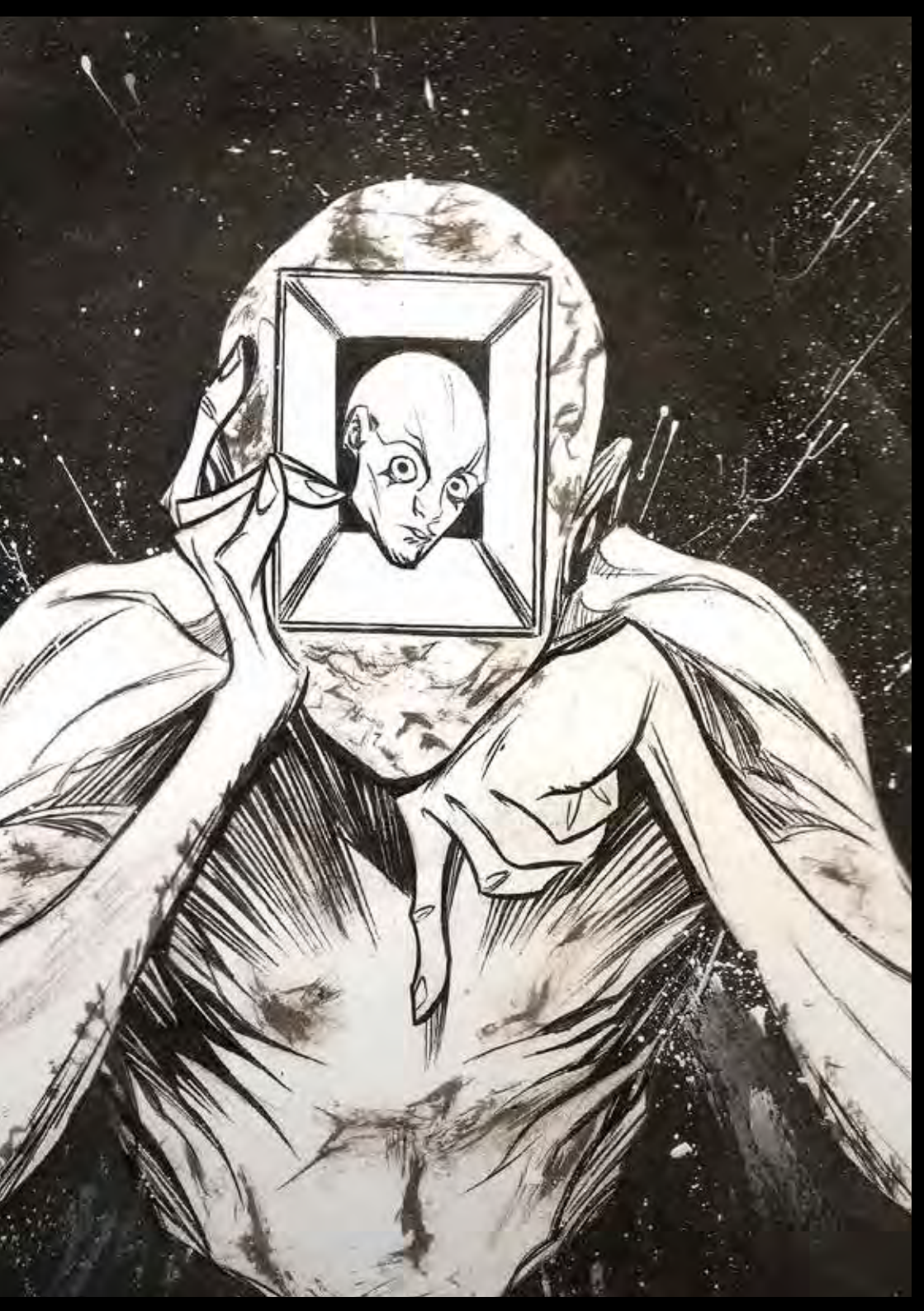
Para Ferdinand Saussure, o signo linguístico é uma associação de um conceito, chamado significado, a uma imagem acústica (ou ótica) chamada significante. Na capa desenvolvida criamos conceitos a diversos elementos que compõem toda essa obra. Entre a realidade e a busca do sonho, a porta simboliza a entrada para o imaginário. A silhueta do personagem num mundo mais monocromático o incentiva a conhecer o desconhecido cheio de cores e elementos na música de Alceu Vlença. Baseado na história do projeto e no poema dado, o personagem busca por momentos de sua vida representado pelo filme que sai da câmera, onde a mesma está simbolizando o sol como fonte de inspiração e iluminação. Na escada, o personagem vai percorrer um caminho de registros que vivenciou durante todo esse tempo.

BUSCA

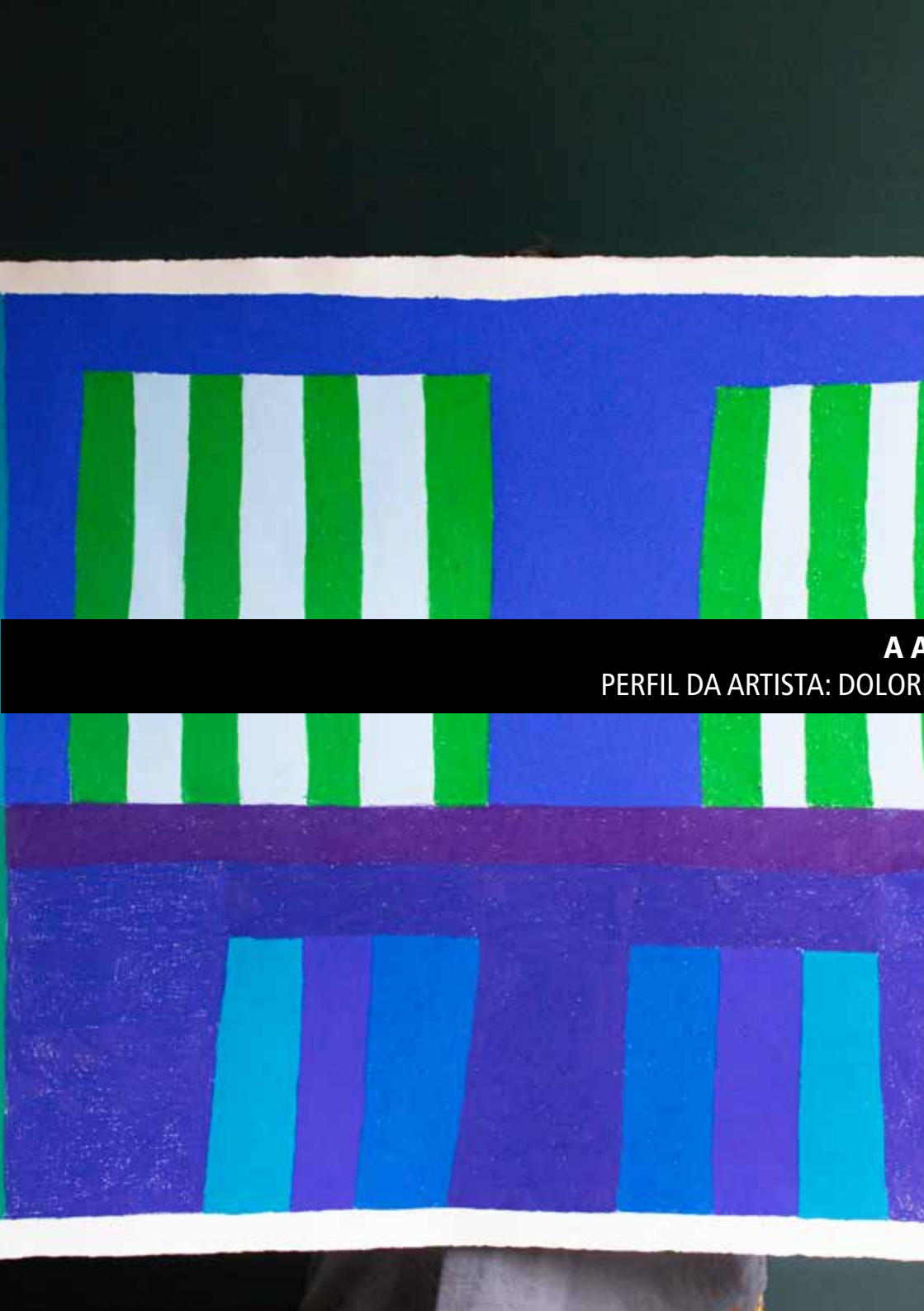
A BUSCA

AUTORES: RENAN DUTRA, FERNANDA GONÇALVES, VICTORIA ARAÚJO E OTÁVIO GABRIEL

A nossa capa consiste em uma figura, sem identidade e sem rosto. Queríamos, como equipe, retratar A BUSCA como sendo algo interno, dentro de cada um de nós; desta forma, usamos da semiótica de peirceana na nossa ilustração para que ela representasse essa busca interna, sendo um ser sem individualidades por fora, mas por dentro há sua cabeça, representando ele, com rosto, desta vez. Desta forma, com cores escuras ao redor e o personagem mais claro, pudemos retratar a escuridão e a luz, e torna-se o nosso signo esse rosto sem forma com cabeça dentro, nosso objeto é a jornada interna que é A BUSCA e para o interpretante, ficamos com a soma desses dois.

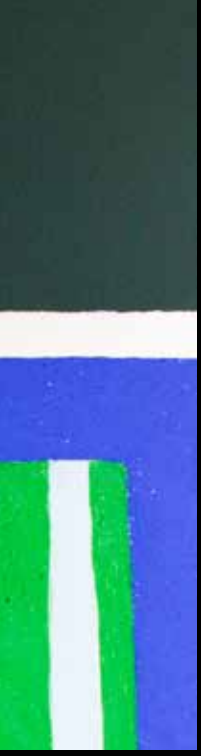


PARTE 3
ARTE



A A

PERFIL DA ARTISTA: DOLOR



ARTE VIVE!
ES ORANGE

BIOGRAFIA
NOME: DOLORES ORANGE
LOCAL: BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL.
NASCIMENTO: 08/06/1987
FORMAÇÃO: LETRAS - UFPE E ARTES.
REFERÊNCIAS: WOLF, ANA PRATA, BRUNO DUNLY

Dolores Orange nasceu no Maranhão, mas, ainda com meses de vida, mudou-se para a cidade do Recife no estado de Pernambuco. Foi nessa cidade que Dolores cresceu e construiu sua identidade, adotando Recife como sua cidade natal.

A pandemia da COVID-19 atravessou Dolores de várias formas e isso a fez procurar refúgio e expressão na arte, através de suas telas desenhadas em tons pastéis inspiradas no movimento das ruas e das cores. Durante o isolamento social e a crise econômica, Dolores se viu em uma situação delicada: ficou sem casa e precisou ir morar com os seus sogros. A arte se transformou em seu alicerce e em seu reencontro consigo.

O resultado desse todo esse processo você conhecerá nas próximas páginas. Boa experiência!

SÉRIE 01: OS DIAS ESTÃO TODOS OCUPADOS (2020-2021)

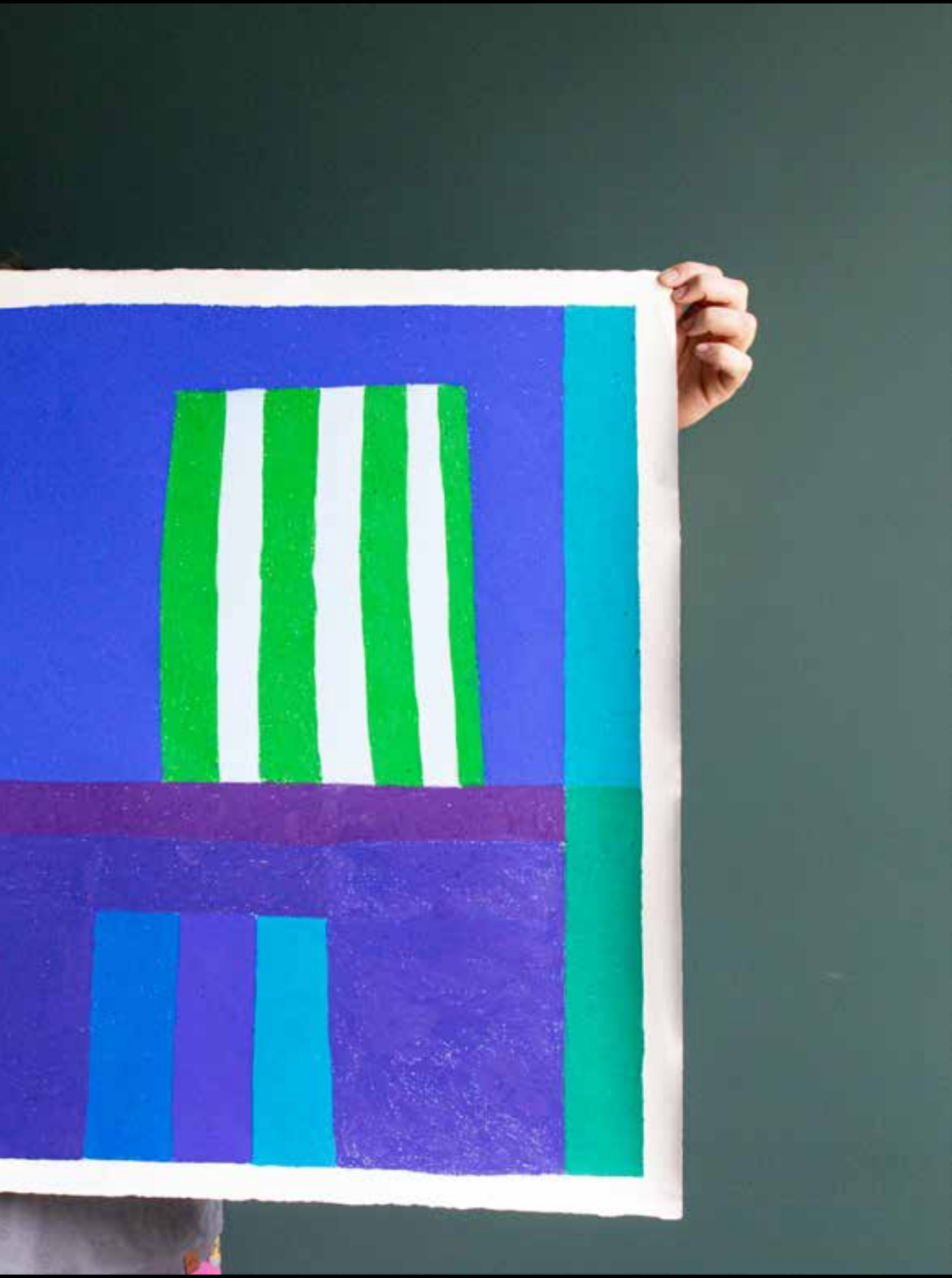
A obra "Os dias estão todos ocupados" é uma série que se iniciou na pandemia e se intensificou a partir de agosto de 2020, período a partir do qual fiquei sem casa e sem condições para pintar com óleo ou tinta acrílica, meios que vinha pesquisando até então. Os pastéis aquareláveis e oleosos se tornaram então os recursos artísticos do meu trabalho porque era possível seguir praticando o desenho apesar das minhas limitações circunstanciais de espaço físico.

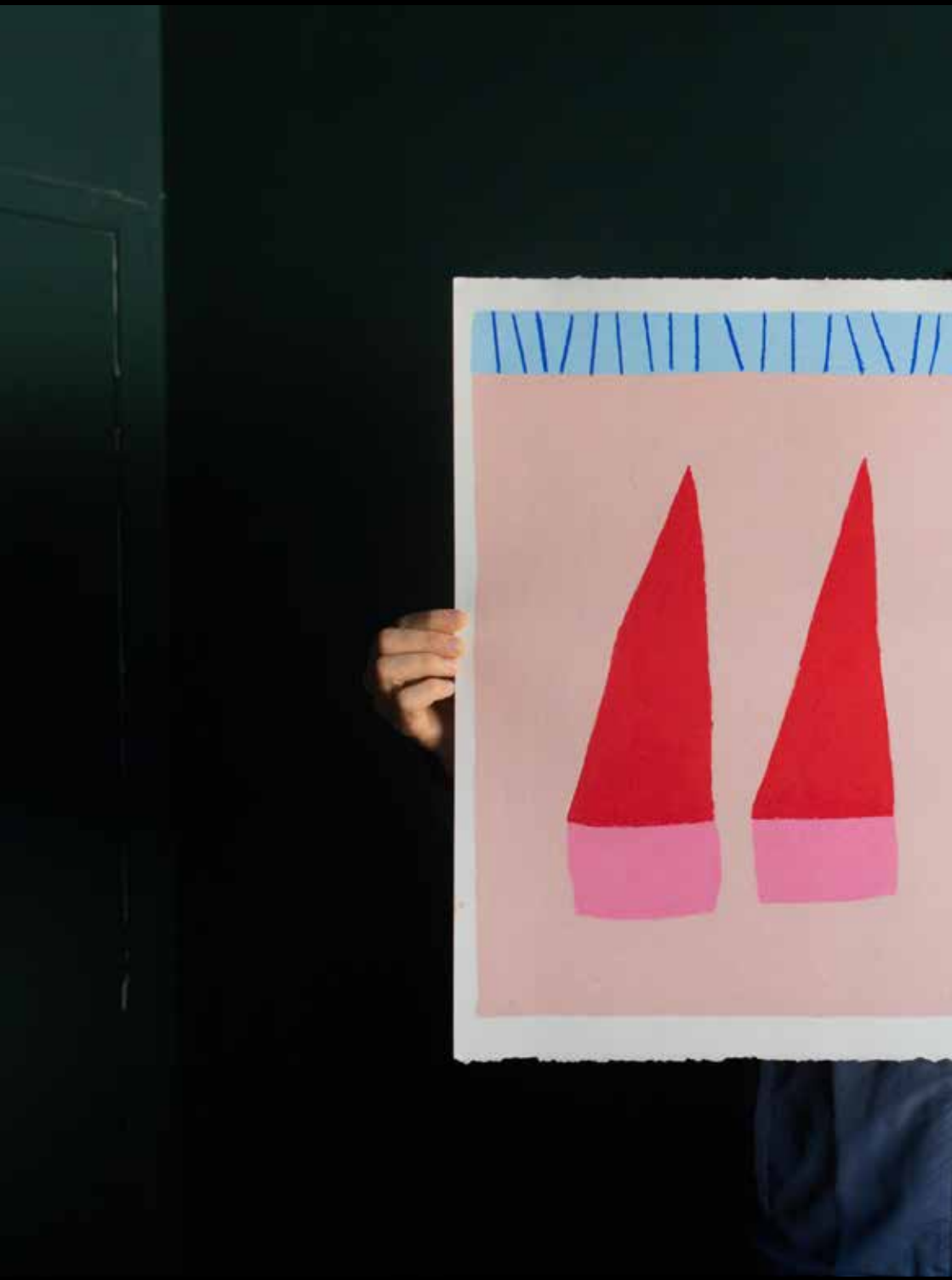
Diante desse novo material, o erro acabou sendo incorporado com mais facilidade à imagem, de modo que passei a desenhar com a mão livre, experimentar formas mais orgânicas e testar as interações entre as cores, em especial, as saturadas. Tornou-se um exercício de aproximação da lógica do desenho infantil. Essa nova fase me permitiu deixar de encarar minha pesquisa com os pastéis apenas como desenho de estudo e passei a vê-la como um trabalho de pintura.

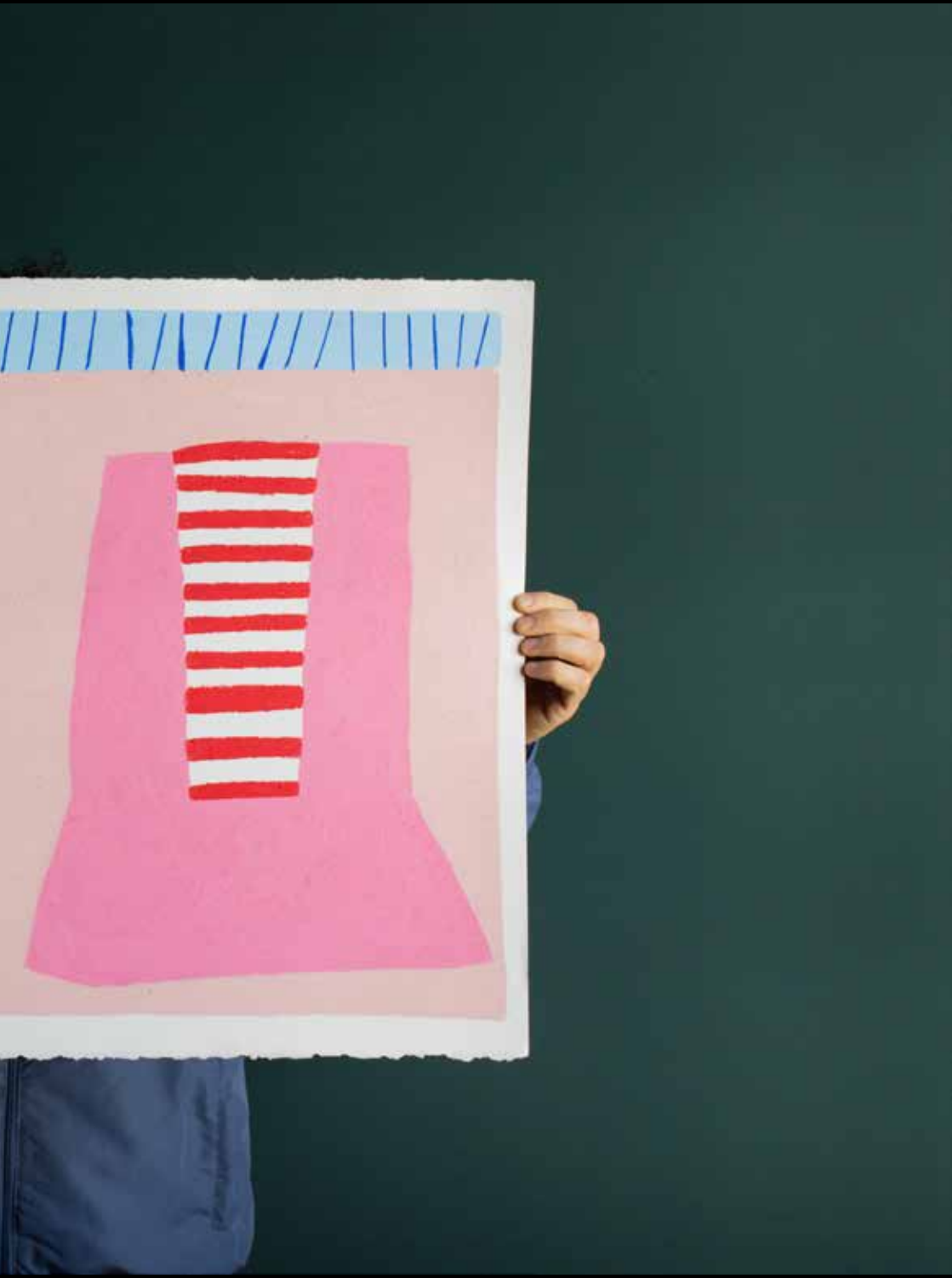
A série "Os dias estão todos ocupados" tenta questionar tanto as fronteiras entre a pintura e o desenho, como a ideia do que é ocupar um dia produtivamente. Além disso, a presente série, livre do compromisso com a representação e imersa na investigação sobre harmonia simples entre cores puras, busca maneiras de abrir uma porta no escuro instaurado pela COVID-19 e pela situação de ameaça à democracia vivida no Brasil. Através de uma espécie de vibração otimista, as pinturas ostentam cores vibrantes como manifestação de resistência a tempos sombrios.

SÉRIE 02: AMULETOS (2021)

Comecei a desenhar em pastel porque estava sem casa durante um período da pandemia. Depois percebi que comecei a pintar objetos aos quais atribuo virtudes de proteção contra desgraças. Esta série é então composta por desenhos--objetos de defesa.







ARTIGO

SURREALISMO E MARXISMO: LIBERTAÇÃO E REVOLUÇÃO

SURREALISMO E MARXISMO: LIBERTAÇÃO E REVOLUÇÃO

Autora: Marília de Orange

Introdução

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico, por grandes conflitos armados, políticos e sociais; foi um momento histórico que alterou profundamente o mundo e seus indivíduos. O universo das artes também passava por grandes mudanças: a arte mimética perdia espaço com o desenvolvimento do modernismo, período artístico caracterizado por uma ruptura com o passado e por uma busca por novas formas de pensar e fazer a arte. Os valores tradicionais passam a ser questionados tanto na sociedade quanto no meio artístico, fornecendo alimento e inspiração para os artistas que buscavam novas formas de analisar, criticar e representar a realidade. O modernismo surge em meio a esse turbilhão de instabilidades. Foi um período cultural composto por vários movimentos artísticos, gerando uma grande mudança no campo das artes.

De forma genérica, o modernismo foi um período cultural de rejeição as tradições, de ruptura com o passado e, exaltação e/ou questionamento do processo de modernização do mundo, ou seja, foi uma resposta das artes à modernidade. O modernismo partia do argumento de que o século XX apresentava uma nova realidade eminente e que os conceitos de "belo" e "arte" deviam ser ressignificados. A liberdade criativa e a busca por ruptura com os valores tradicionais são as suas principais características. Tanto na Europa quanto no restante do mundo, a arte moderna buscou pelo novo, pela construção de uma nova identidade e, pela quebra de velhos paradigmas. O modernismo é comumente confundido como sinônimo de vanguardas artísticas do século XX; porém essa visão está equivocada. A arte moderna não se resume as vanguardas; elas fazem parte do modernismo enquanto movimentos culturais dentre várias outras.

O termo "vanguarda" vem do francês "avant-guarde", palavra cujo significado é "guarda avançada". Essa nomenclatura remete a duas questões: a primeira está ligada ao fato de o início do século XX ser marcado por grandes conflitos armados e esse ser um termo que remete a "linha de frente" do exército; a segunda está ligada ao fato desses movimentos culturais terem sido pioneiros no campo das artes. As vanguardas artísticas foram movimentos que buscaram um novo tipo de estética que fosse marcada pela experimentação e pela subjetividade.

Os movimentos de vanguarda transcenderam os limites até então estabelecidos para o campo das artes. Elas propunham novas formas de atuação estética a partir do questionamento dos padrões tradicionais estabelecidos para a arte: "a criatividade está todo no fazer novo, na construção nova; todos os modelos tradicionais, acadêmicos e mesmo eruditos são de fato e potencialmente hostis a eles, e devem ser banidos" (WILLIAMS, 2011, p. 33). As vanguardas defendiam uma "rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica", criticavam o "distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares" (GULLAR, 1978, p. 22). São movimentos que tem como característica evidente os temas ligados a modernidade, ao mundo urbano e ao processo industrial, por isso encontramos em suas obras os seguintes subtemas: "a cidade, a máquina, a velocidade, o espaço, a engenharia criativa, a construção do futuro" (WILLIAMS, 2011, p. 33), o inconsciente, a rejeição a tradição e um sentimento antiburguês.

O Surrealismo foi uma dessas vanguardas fruto do período entre guerras. Seus membros estavam descontentes com os últimos acontecimentos ocorridos na Europa e no mundo, e carregavam um sentimento pessimista enquanto ao futuro. Para os surrealistas, as causas dessa intensa instabilidade social, política e econômica estava na sociedade burguesa, e se propunham a realizar uma revolução através da arte. "Hostil, indiferente ou meramente vulgar, a burguesia era a massa que o artista criativo deveria ignorar ou se esquivar, ou a qual cada vez mais deveria chocar, ridicularizar e atacar" (WILLIAMS, 2011, p. 34). Esse discurso revolucionário presente no movimento surrealista é pouco conhecido do grande público: muitos acreditam que essa vanguarda fazia somente uma "arte pela arte", focada no inconsciente do indivíduo, desligada de questões políticas e sociais; isso não é uma realidade, o Surrealismo possui um forte pensamento revolucionário na sua constituição, relacionado ao pensamento marxista e ao Partido Comunista.

O movimento surrealista

Com o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Europa passou por um período de instabilidade na política, na sociedade e nas ideologias. O mundo capitalista se sentia ameaçado com a ascensão do comunismo/socialismo, pois, pela primeira vez a classe operária estava no poder através da Revolução Russa de 1917. Além disso, havia uma ascensão de governos autoritaristas/fascistas pela Europa e, com todos esses acontecimentos, o sentimento de paz era incerto e instável. É nesse contexto histórico que surge o Surrealismo e em 1924 é publicado o seu primeiro manifesto: a publicação marcava a fundação de um novo movimento artístico, que contava com artistas dissidentes da vanguarda Dadaísta , e dava nome a uma nova estética que já vinha sendo desenvolvida desde 1922. Esse "texto inaugural e fundador […] lançava um autêntico grito de revolta, de não conformismo e de liberdade" que "exaltava o maravilhoso e os poderes da imaginação" convidando os artistas "a 'praticar a poesia' e a mudar a vida" (PONGE. 1999, p. 11). A nova vanguarda contestava o modo de vida e os tipos de relações estabelecidas pela modernidade, além de designar a arte acadêmica como uma vilã do imaginário. Do Dadaísmo o Surrealismo leva consigo a prática da constante negação e revolta do que imposto pela sociedade; negação e revolta dos costumes burgueses e da arte acadêmica. Porém o Surrealismo vai mais além, passa da total negação para a afirmação, passa da negação para a busca da exploração do sentido da vida e da existência humana.

> A abordagem surrealista é única pela grandeza e audácia de sua ambição: nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há ondo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, virgília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre "síntese", mas dessa operação formidável que é designada, na dialética hegeliana, como uma Aufhebung: a negação/conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior. (LÖWY, 2002, p. 12)

A vanguarda surrealista buscava desestabilizar e desestruturar as normas burguesas como forma de libertar os indivíduos e reconstruir suas identidades, propondo o uso de imagens e linguagens estranhas para deformar a realidade vigente e chocar a sociedade. O choque para os surrealistas era uma experiência necessária no processo de libertação, eles comungavam da

mesma ideia que a de Benjamin (1987): a modernidade colocou em crise a experiência, dando lugar a vivência que é construída através do choque; o choque se torna um elemento importante no processo de incorporação das experiências vividas pelo consciente ao inconsciente/lembranças.

O Surrealismo acreditava que a realidade que conhecemos é algo forjado e imposto aos homens para aprisioná-los, e, por isso, defendia a construção de uma nova realidade que fosse libertadora, a realidade surreal. Essa realidade seria alcançada através da ligação entre o universo lúdico, mágico e dos sonhos (o maravilhoso) com a realidade cartesiana que era imposta pela sociedade moderna, da associação de coisas aparentemente desconexas e/ou pelos processos oníricos com a realidade. Para o Surrealismo a realidade surreal era a melhor opção de existência para o ser humano, pois ela abarcaria o melhor de dois mundos, procurando um equilíbrio entre a razão da sociedade moderna e o esotérico/espiritualidade de cada indivíduo; e o maravilhoso era a ferramenta de construção.

O Surrealismo foi uma vanguarda que reclamou a liberdade absoluta do homem. Dentre as outras vanguardas históricas da época, o Surrealismo foi o mais persistente na busca de libertar os indivíduos das assombrações deixadas pelos "conflitos sociais e militares da época que desvirtuavam a essência da linguagem e como consequência debilitavam sua competência comunicativa" (CARNIZAL, 2006, p.143). Sendo assim, esta vanguarda cria uma maneira estranha de se comunicar e passar suas ideias, sentimentos e modos de comportamento, pois, acreditavam que assim o homem poderia se libertar de alguns fardos e conflitos que pesavam sobre sua existência. O propósito do Surrealismo era produzir uma arte que libertasse o indivíduo.

O que é ideologia?

Existem vários estudos, de diversos autores, que conceituam o termo ideologia. A partir da leitura desses autores é possível notar uma dificuldade em se definir uma formulação fechada para o termo, pois "o termo 'ideologia' tem toda uma série de significados convenientes, nem todos eles compatíveis entre si" (EAGLETON, 1997, p.15). A palavra ideologia foi conceituada inicialmente pelo filósofo francês Destutt de Tracy no final do século XVII e vem do francês idéologie; sua composição vem de duas palavras do grego antigo: IDEA, que se refere ao campo das ideias e LOGOS, que significa estudo. Ou seja, pelo significado da palavra, ideologia é a ciência que estuda a formação e a origem das ideias. Porém, como veremos, ideologia não se resume a isso.

> A palavra ideologia é, por assim dizer, um texto tecido com uma trama inteira de diferente fios conceituais; é traçado por divergentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em uma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado. (EAGLETON, 1997, p.15)

Segundo o filósofo e crítico Terry Eagleton (1997, p.15), a ideologia na sociedade faz referência a um "processo de produção de significados, signos e valores na vida social", mas também pode ter outros significados como: "um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social"; "ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante"; "ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante"; "comunicação sistemati-

camente distorcida"; "aquilo que confere certa posição a um sujeito"; "formas de pensamento motivadas por interesses sociais"; "pensamento de identidade"; "ilusão socialmente necessária"; "conjuntura de discurso de poder"; "veículo pelo qual os atores sociais conscientes entendem seu mundo"; e "conjunto de crenças orientadas para a ação".

Como é possível observar, o termo ideologia possui diversos significados, alguns até contraditórios entre si. Porém, a teoria do conhecimento tem duas linhas que conceituam o termo: a primeira linha vê a ideologia como ilusão, distorção e mistificação do mundo, e a segunda vê a ideologia como as ideias na vida social. A primeira ganhou muita força no mundo pós Segunda Guerra Mundial, criando uma visão equivocada sobre o termo, colocando a ideologia como algo ruim. "Há, em geral, uma sugestão […] extremamente simplista do mundo" que põe "que falar ou avaliar 'ideologicamente' é fazê-lo de maneira esquemática, estereotipada, e talvez com um toque de fanatismo" (EAGLETON, 1997, p. 17). Porém, Eagleton nos alerta para o seguinte fato: "não existe tal coisa como pensamento livre de pressupostos, e então qualquer ideia nossa poderia ser tida como ideológica" (EAGLETON, 1997, p. 17).

O conceito de ideologia não é uma "caixa fechada", este termo possui vários significados. Porém o significado que usarei para discursar sobre uma ideologia presente no Surrealismo está mais ligado a uma questão de vivência/visão de mundo por parte dos indivíduos e grupos sociais, uma ideologia como ideias norteadoras da vida social. Eagleton explica um pouco sobre este conceito quando diz que a ideologia é um "processo material geral de produção de ideias, crenças e valores, e portanto assemelha-se ao significado mais amplo do termo cultura" (EAGLETON, 1997, p.38), ou seja, a ideologia, neste caso, está mais ligada a uma forma de ver e pensar o mundo, algo que perpassa o indivíduo e o seu "estar no mundo". A ideologia não é algo necessariamente ruim, na verdade é algo essencial para a formação de cada indivíduo e consequentemente para a sociedade. O termo ultrapassa os simples limites do significado e tem em sua estrutura fundamental a representação dos signos e valores da vida social.

Uma ideologia no Surrealismo

Alguns historiadores, ao trabalhar os fatos da arte, tratam-na como algo que está apartado dos acontecimentos sociais. Porém isto é um equívoco, pois, a arte possui raízes profundas na sociedade, sendo impossível desvincular uma da outra. As vanguardas são sinônimo de mudança e ressignificação, foram influenciadas pela sociedade, pela economia e pela política, e com o Surrealismo não foi diferente.

> É prática dos historiadores […] tratar os fatos das artes, por mais óbvias e profundas que sejam suas raízes na sociedade, como de algum modo separáveis de seu contexto contemporâneo, como um ramo ou um tipo de atividade humana sujeita às suas próprias regras, e capaz de ser julgado como tal. Contudo, na era das mais extraordinárias transformações da vida humana até hoje registradas, mesmo antigo e conveniente princípio de estruturar um estudo histórico se torna cada vez mais irreal […] porque as forças que determinavam o que acontecia com as artes […] eram esmagadoramente exógenas. (HOBSBAWM, 1985, p.483)

A arte constitui mais do que uma simples forma de expressão do homem e da so-

ciedade, a arte também representa ideias. Essas ideias são influenciadas pelo campo político, econômico e social. A arte é um produto do homem, e o homem é um produto do seu tempo e é frequentemente atingido pelo político, pelo econômico e pelo social, e inevitavelmente esses fatores também influenciam a obra de arte. A arte é uma forma de se transmitir ideias e mensagens.

O Surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa, estimulando a irracionalidade, a livre associação de ideias, a liberdade da imaginação, o sonho, o absurdo e o surreal. Estes aspectos, são utilizados no Surrealismo para contestar o mundo e negar os pressupostos positivistas e burgueses da razão, da lógica e da eficiência, contestando as concepções reinantes sobre a realidade.

> O valor artístico do surrealismo e a sua contribuição para a arte moderna é inegável, contudo, compreendê-lo apenas enquanto estética é também descaracterizá-lo, negando-lhe a sua própria essência, banalizando-o. O surrealismo sempre foi entendido e apresentado pelos seus membros como um projeto de revolta absoluta, o qual possuía a ambição de permitir ao homem uma libertação total em relação a toda e qualquer forma de opressão perpetrada pela sociedade burguesa, sendo a arte, nesse caso, apenas um dentre tantos meios para se atingir tal objetivo. Assim, ao considerar o surrealismo apenas como um projeto estético, fica-se à margem de sua principal meta, que era a de proporcionar um estado de libertação que extrapolava os limites da arte. (COSTA, 2013, p.2)

O objetivo dos surrealistas era impactar, libertar e revolucionar. Segundo Benjamin (1987), este rótulo de "arte pela arte" colocado no Surrealismo foi uma tática da sociedade burguesa para desprestigiar o movimento e desviar o foco do público da mensagem política proposta pela vanguarda. A inspiração do Surrealismo na obra de Freud e de seus estudos sobre os significados dos sonhos é bem conhecida; o que muitos não sabem é da relação desta vanguarda com o pensamento marxista. O movimento identificava em Karl Marx um ponto de convergência com o discurso surrealista, pois, percebiam que com a revolução marxista as contradições da sociedade burguesa, que aprisionavam e desvirtuavam o indivíduo, deixariam de existir.

> O interesse dos surrealistas por Sigmund Freud e Karl Marx, os quais, de modos diferentes, sustentaram que as relações entre as pessoas ou entre grupos sociais estavam veladas e escondidas pelo que era normalmente aceito como 'realidade'. Os surrealistas viam as ideias de ambos como meios de criticar a ordem social existente. (BATCHELOR, WOOD, 1998, p.180)

O Surrealismo foi um movimento composto por fases. A primeira tinha o seu foco voltado para as experiências revolucionárias através da subversão dos diversos tipos de linguagem. "Os procedimentos de linguagem [...] surrealistas" utilizavam a "escrita automática, aquela que quer manifestar diretamente o pensamento sem a contenção estética ou moral" da sociedade burguesa. "Dessa forma as experiências surrealistas" tentaram "ultrapassar a esfera do sentido" buscando gerar "um efeito libertador" no indivíduo e, consequentemente, na sociedade (MOURA; OLIVEIRA, p.4). A segunda fase buscou aproximar-se das ideias marxistas;

um exemplo disso está no fato de que, nesse período, boa parte dos membros do Surrealismo se filiaram ao Partido Comunista. "Esse segundo momento é marcado pelo engajamento político e pela publicação do livro" A revolução e os Intelectuais "do surrealista Pierre Naville em 1928, que procura conciliar as ambições surrealistas com as experiências revolucionarias do marxismo" (MOURA; OLIVEIRA, p.5).

Em ambas as fases, o Surrealismo buscou por uma libertação do indivíduo numa sociedade cheia de amarras. Porém na segunda fase existe uma identificação mais explícita, por parte do movimento, com o pensamento marxista. A partir deste momento, o Surrealismo e o marxismo criam uma relação íntima. "O cerne […] entre o surrealismo e o comunismo […] encontra-se na irredutível postura de autonomia, defendida ardorosamente" pelos membros da vanguarda, "e das próprias convicções revolucionárias" que o Surrealismo carregava; "para os surrealistas[…], o surgimento de um 'novo homem', no sentido marxista do termo" só era possível se ele fosse "libertado das convenções instituídas pela sociedade burguesa" (COSTA, 2013, p.3).

O Surrealismo:

> centralizou fundamentalmente seus objetivos na construção de textos visuais em que a organização de componentes de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar essas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas. (CARNIZAL, 2006, p.144)

Para Benjamin (1987), o Surrealismo foi um dos poucos movimentos de vanguarda que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto Comunista transmite. O autor argumenta que esta vanguarda se opunha a lógica do capitalismo e seu mundo extremamente lógico e racional. Um exemplo disso, é o fato das obras surrealistas percorrerem o que aparentemente era ilógico e irracional, transitando entre o universo do infantil, da loucura e dos sonhos. Os artistas surrealistas utilizavam o "ir na contramão" como ferramenta para se contrapor ao modo de funcionamento da sociedade burguesa e uma forma de libertar o indivíduo das amarras dessa sociedade.

No Surrealismo, a vontade de atuar na vida efetiva era mais forte que em outras vanguardas da época. Eles enxergavam na arte uma forma de se realizar uma revolução, uma forma de se operar o pensamento marxista e despertar no indivíduo uma libertação necessária para a ação política e revolucionária. "Aliando a crítica a uma revolta emocionada do espírito, a vanguarda francesa" mostrava, "por meio de suas obras mais representativas, um horizonte de experiências mágicas possíveis dentro do cotidiano de uma cidade moderna" (MOURA; OLIVEIRA, p.1) e a importância de libertar o indivíduo de todas as amarras da sociedade burguesa para que ele estivesse pronto para iniciar uma revolução social.

Os surrealistas eram a favor de uma "reconciliação" da arte com a política. Não existiam motivos para separá-las ou escolher entre uma delas, muito pelo contrário, essa "reconciliação" era necessária para se praticar uma revolução. Essa característica também foi exposta por Benjamin (1987): para ele o Surrealismo era o "último instantâneo de inteligência europeia" capaz de libertar os indivíduos para a revolução. Esse compromisso surrealista com o revolucionário era "fruto da deterioração das condições sociais" e "também, o resultado de uma mundividência em que os signos" desempenhavam "um papel central no desenvolvimento mental" e

"no crescimento histórico da consciência" (CARNIZAL, 2006, p.150). O Surrealismo foi além do plano estético: foi um movimento de ideias sobre a natureza, as possibilidades e o futuro do ser humano. Tinha como método uma busca investigativa nas experiências psicológicas a partir da arte e de um complexo que envolvia comportamentos morais e políticos; ou seja, convivem no Surrealismo três aspectos: o ideológico-cultural, o investigativo criativo e o ético-político.

Considerações finais

O Surrealismo foi uma vanguarda histórica que se preocupou em romper com as normas e subverter os valores da sociedade burguesa. Apesar da sua heterogeneidade, podemos afirmar que um fio condutor da sua estética foi a subversão. Subverter para libertar, libertar para revolucionar. Para a vanguarda surrealista, estava na subversão a chave que libertaria os indivíduos das amarras da sociedade burguesa e que o despertaria para a revolução que acabaria com as contradições daquela sociedade adoecida.

Essa busca por libertação e por revolução fez com que o Surrealismo se identificasse com o pensamento marxista. O marxismo desenvolvido por Karl Marx e Friedrich Engels defende o fim da sociedade burguesa e questiona o funcionamento dela; o marxismo percebe a sociedade burguesa e o seu regime econômico (o capitalismo) como agentes que perpetuam a desigualdade e a miséria com o intuito de dominar e aprisionar os indivíduos. O Surrealismo se identifica com o pensamento marxista e sua busca por uma revolução que liberte os indivíduos dessa sociedade que adoece e aprisiona. Essa identificação chega ao seu ápice com a filiação dos surrealistas ao Partido Comunista. Os surrealistas enxergaram nos estudos de Freud uma porta para a libertação pessoal e no marxismo uma forma de libertar a sociedade das contradições da burguesia através de uma revolução.

> Se vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira gaiola de aço – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas "leis do sistema" como em uma prisão -, o surrealismo é o martelo encantado que nos permite romper as grades para ter acesso à liberdade. Se a civilização burguesa é por excelência, segundo o mesmo sociólogo alemão, o universo da Rechnenhaftigkeit, o espírito do cálculo racional – a medida quantitativa de perdas e lucros -, o surrealismo é o punhal aguçado que permite cortar os fios dessa teia de aranha aritmética. (LÖWY, 2002, p. 09-10)

Para o Surrealismo tudo o que era preciso para se iniciar o caminho rumo a liberdade se encontrava dentro de cada indivíduo e era preciso acessar e decifrar esse universo para se libertar. A partir dessa libertação individual era possível se alcançar a libertação coletiva, através da revolução defendida pelo pensamento marxista. Sendo assim, não é nenhum absurdo afirmar a existência de uma ideologia marxista no Surrealismo; uma ideologia enquanto visão de mundo e de fazer social. Os surrealistas buscavam a revolução e perceberam no pensamento marxista um caminho que se assemelhava aos seus valores. A rebeldia e a subversão surrealista encontrou ressonância no discurso marxista: revolução e liberdade; fim da sociedade burguesa que aprisiona e adoece; liberdade e revolução como o único caminho possível. A arte é um reflexo do humano, carrega o social, carrega a política, carrega o econômico… E porque não ser agente de revolução e libertação? Viva o Surrealismo!

Bibliografia

AMESON, Fredric. Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura do século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo: rupturas expressivas. 1 ed. São Paulo: Atual, 1986.

COSTA, Anderson Da. SURREALISMO E MARXISMO: A necessidade contra o desejo de ortodoxia. Tabuleiro de Letras, UNEB, n. 6, jun, 2013.

EAGLETON, Terry. Ideologia: Uma introdução. São Paulo: UNESP, 1997.

FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1978.

HABERMAS, J. Técnicae ciência enquanto "ideologia". In: Os pensadores. São Paulo, 1983.

HARRISON, Charles. Modernismo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HOBSBAWN, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2002.

LÖWY, Michael. A estrela da manhã: surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial. 6. ed. Cmpinas-SP: Papirus, 2006, p. 143-155.

MCLENNAN, G., MOLINA, V., PETERS, R.. A Teoria de Althusser sobre Ideologia. In: CENTER for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birminghan (org.). Da Ideologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MOURA, Rodrigo De Negreiros; OLIVEIRA, Irenísia Torres De. Walter Benjamin e o Surrealismo. Cadernos Walter Benjamin, UECE, 2016.

PONGE, Robert (Org). O Surrealismo. Porto Alegre-RS: UFRGS, 1991.

_____. Surrealismo e novo mundo. Porto Alegre-RS: UFRGS, 1999.

RUBIN, William S. Dada, surrealism, and their heritage. New York: Ed. MoMa, 1968.

SCHUSTER, Jean. Surrealismo e liberdade. In: PONGE, Robert (Org). O Surrealismo. Porto Alegre-RS: UFRGS, 1991.

WILLIAMS, Raymond. Política do Modernismo. São Paulo: UNESP, 2011.

PARTE 4
LITERATURA

FOI HOJE!

Apresentação

O FOI HOJE! foi um espaço aberto para crônicas, contos e poemas autorais vigente de 2008 a 2018, com alguma irregularidade no volume e na frequência das publicações. Realizado por jovens estudantes de Ciências Sociais da UFPE, o FOI HOJE! cumpriu por longo período o papel de saciar o desejo de brincar e de se divertir com a literatura, e não apenas de estudá-la academicamente. Os membros do grupo eventualmente produziram monografias, dissertações e teses no campo da Sociologia da Cultura com a literatura como objeto principal de estudo. O endereço eletrônico foihoje.blogspot.com , no entanto, era essencialmente lúdico e imaginativo, na acepção frequentemente atribuída à arte literária. Tendo sido pensado num momento em que o tráfego de internet afluía também para os blogues e não só para as redes sociais, o FOI HOJE! teve seu momento mais ativo entre 2009 e 2014 e encontrou sua debacle, pouco a pouco, com o recrudescimento do Facebook, do Instagram e seus congêneres. O endereço eletrônico está ativo, mas não é alimentado e repousa tranquilamente em alguma sombra da rede mundial de computadores. O convite para adensar este livro é uma oportunidade tanto para encerrar de maneira digna aquele ciclo de produções [pretensamente] literárias como de homenagear a rede de sociabilidade que se gestou a partir dali. À organizadora, nossos mais sinceros agradecimentos.

Nas páginas seguintes vocês lerão uma crônica de cada um dos colaboradores mais assíduos do FOI HOJE!: Pássaro Bege, Castanha, Cabotino, Juarez Prosador e Calango Albino.

A MORTE NÃO ANULA O RISO

Autor: Castanha (Helton Silva)

Jorge, apesar de ter diabete e problemas cardíacos, comia aos montes e quando estava prestes a explodir, falava orgulhoso e sorridente "Quero ser um defunto bem pesado!". E foi. Com sessenta e poucos anos Jorge morre saciado e gordo, tão gordo que foram precisos dez homens para carregar seu corpo até o cemitério. Em uma pausa feita para descanso, um dos indivíduos que trabalhava arduamente no transporte do falecido protestou, em tom de pilhéria "Mas será possível! Que peso é esse?! Parece até que o caixão é de madeira de cedro!". Todos riram. Em outra situação esse mesmo piadista foi ajudar a preparar o corpo de outro parente que falecera e que era irmão de Jorge, porém magro, tão magro, raquítico mesmo, que fora apelidado de "Bichinho". Bichinho morrera lá pelos setenta e tantos anos. Oneide, esse era o parente piadista, chegou cheio de boas intenções para ajudar o dono da funerária a preparar o corpo de Bichinho para a derradeira despedida, esses rituais que chamamos "velório" e "enterro". Distraído, Oneide pegou um casaco pendurado num canto da sala e vestiu o defunto achando que a peça de roupa fazia parte das vestes de despedida de seu magro parente. Só no final do serviço foi que percebeu o engano: o dono da funerária estava às voltas procurando seu casaco dentro da sala, encontrando-o por último no defunto Bichinho. Oneide se desculpou pelo mal entendido, mas a piada já fora involuntariamente feita e a família inteira iria rir às tortas.

Afonso, que estava internado em um hospital envolvido por complicações em sua saúde, resultado de um erro médico, que logo o levaria a morte enquanto este beirava os oitenta anos. Mas, durante as visitas, quando era questionado por seus parentes acerca de como se sentia, respondia sorridente "Sinto-me bem, cercado de anjos, essas enfermeiras de branco são todas uns anjos".

Maria, lá pelos noventa anos, mais ou menos, tinha diabete, mas se enchia de açúcar. Maria era gaúcha descendente de italianos e sua família tinha a deliciosa e embriagante tradição de produzir, em casa muitos vinhos, salames gordurosos e pão doce que lá por aquelas bandas eles chamam de "cuca". Maria ia escondida de madrugada comer e beber até se fartar e embriagar na despensa do porão. Um dia ela foi encontrada sentada e morta ao lado do barril de vinho e com bastante comida no seu colo. A diabete à gula e a embriaguez foram mortais. Mas no rosto de Maria um sorriso havia ficado estampado: um sorriso de satisfação.

Se for verdade que nada define melhor o caráter de uma pessoa do que aquilo que a faz sorrir, então, rir da morte pode ser entendido como a aceitação sossegada do fim natural desse movimento que chamamos de Vida.

O ABRAÇO DAS CAVALGADAS

Autor: Juarez Prosador (Rosano Freire)

Uma parede longa e limpa, branca, no entanto porosa e arenosa ao toque das mãos. Parecia pintada à cal. A imagem da parede, à distância ou próxima, com sua brancura homogênea, agradava aos olhos. Trazia calma expansiva. Ao subir numa cadeira, alcançava-se uma janela igualmente branca que, quando aberta, dava vez a uma pequena sala quase vazia, com poucos móveis, e que abria o campo de visão para uma vasta e extensa calçada tomada por mesas e cadeiras desocupadas. Cadeiras e mesas uniformemente separadas, de madeira negra polida, as mesas forradas com uma toalha grossa de um verde escuro. O chão estava sempre molhado, como se chovera há pouco, e o sol nunca era forte: permanentemente deitado, espraiava seus raios de maneira horizontal, lenta, macia. A delicadeza da imagem só era interrompida de quando em quando por um rebanho de cavalos castanhos. Rompiam entre as mesas, chacoalhavam o chão, atravessavam a sala semi vazia, e, sem emanar o barulho das cavalgadas, pareciam ir em direção à janela. Um terremoto silencioso. Uma cena linda e assustadora. Sob o medo de ser engolido pela manada, quase sempre fechava-se a janela. Mas os cavalos nunca a trespassavam e irrompiam para fora. Com a janela fechada, sentado na cadeira com os calcanhares apoiados no assento e a cabeça entre as pernas, aí sim ouviam-se as cavalgadas. Elas lentamente encontravam ritmo. Ao invés de produzir inquietação, acalmavam e traziam conforto. À medida em que distanciavam e se esvaíam, deixavam uma impressão de ausência no ar, no ambiente e também dentro de si. O vazio deixado era incômodo. Inevitável tornar a abrir a janela, não se podia ignorar aquele espetáculo. Dizia-se que depois de um tempo, após algumas tentativas, era possível enxergar na testa de algum dos cavalos o rosto de um homem. E que este homem seria o Prenúncio. Do fortuito, do destino, da revelação, da sorte, da vida ou da morte, talvez. Mas o evento também poderia nunca acontecer e houve quem passasse uma vida à espera, na janela. Dizia-se, por outro lado, que as epifanias metafísicas eram apenas pretexto dos adictos. Verdadeiras ou não, a verdade é que a Espera sempre compensou. Não havia quem não voltasse a abrir as janelas para sentir o inebriante abraço das cavalgadas.

ADEUS, BOA VIAGEM

Autor: Cabotino (Renato da Silva)

Mormaço. O início daquela noite de maio trazia consigo o odor mefítico proveniente dos miasmas arrotados pelos manguezais de Boa Viagem – o bairro mais nobre do Recife. Os vendedores de espetinho de carne duvidosa, cerveja, refrigerantes, salgados de trigo... às margens do Shopping Center Recife, estavam apostos: noite de sábado é o momento de lucrar em cima do modorrento comércio semanal.

Era início de quinzena e os trabalhadores diurnos do Shopping e adjacências saíam dos seus respectivos expedientes: vendedores, eletricistas, encanadores, babás, domésticas, manobristas, pessoal da limpeza... como num fechar de cortinas para o dia, o bairro de Boa Viagem mudava de dono – a região da cidade que nunca dorme. Uma nova fauna humana, àquela altura, tomava conta das ruas do bairro: garçons, prostitutas, cozinheiros, seguranças, flanelinhas, traficantes...

Na parada de ônibus, dentro do estacionamento do Shopping, esperava meu coletivo: Terminal Integrado Tancredo Neves (Circular Boa Viagem), nº 24, com aquela hesitação comum a todo tabagista: acendo ou não um cigarro enquanto espero? E se o ônibus vim logo...? As empresas de ônibus deveriam ser também responsabilizadas pelas doenças oriundas do tabagismo. Já repararam a quantidade de bitucas de cigarro ao redor das paradas?

Enquanto esperava meu coletivo, as pessoas seguiam prosaicamente sob a marquise do ponto de ônibus: alguns com as caras enfiadas nos smartphones; outros saboreando uma casquinha de sorvete da Mc Donald's; uns mais comendo algum salgado de massa de trigo; outros desconfiados seguravam a bolsa rente ao corpo enquanto observavam a movimentação ao redor.

Não há criatura mais assustada do que um trabalhador assalariado.

Enfim, chegou meu coletivo já recheado de passageiros. Rodei a catraca e encontrei apenas um assento na parte final do ônibus. Quando o último passageiro subiu, o motorista deu partida e, na curva seguinte, na saída do Shopping, entrando na Favela do Entra Apulso, dois estampidos

de bala chamaram a atenção dos passageiros para o lado direito do veículo – a curiosidade é a mãe de toda a narrativa e escarneia da segunraça.

Do lado de fora, rente ao coletivo, um adolescente agonizava na sargeta enquanto porções de massa encefálica era levada pela água ao sabor da gravidade. Ainda pude assistir seu par de sandálias Kenner debaterem-se ao comando das convulsionantes pernas.

O ônibus seguiu seu destino dando adeus a Boa Viagem.

No interior do veículo, alguns passageiros manifestaram seu meio minuto de indignação. Uma mãe com um bebê no colo falou: "Só nesta semana é o quarto que matam aí na favela. Tá rolando guerra de tráfigo". Uma evangélica, sentada ao meu lado, falou: "Mês passado me roubaram. Levaram meu celular e mais de R$ 1000 que eu ia pagar o cartão". Duas mulheres, sentadas do lado direito, e que viram os disparos na cabeça do adolescente, falaram: "Só Jesus para nos salvar. Misericórdia".

Enquanto o coletivo dirigia-se ao terminal integrado da Tancredo Neves, os passageiros voltaram as suas rotinas: uns mergulhando o focinho nos respectivos smartphones; outros enfiando fones de ouvido nos tímpanos; alguns mais marcando o esquema da noite; outros recolhendo os smartphones para os compartimentos secretos das bolsas...

A imagem daquele corpo imberbe a estrebuchar na sargeta era mais forte do que o bodum oriundo do fogo-fátuo dos manguezais.

Cheguei ao terminal integrado. Fui à lanchonete e pedi um café e uma empada. Enquanto me atendia eu falei para a atendente: "Acabei de presenciar um homicídio na saída do Shopping, ali na Entra Apulso". A atendente me respondeu: "Misericórdia! Só Jesus pra nos salvar".

Pensei: só Jesus, Silva.

FIRME NO CONCRETO

Autor: Calango Albino (Kleiber Lira)

Dúvidas x certezas: a dualidade da vida. Alguns têm fé nas certezas. Outros, incertos, seguem na estrada da dúvida. Oscilamos entre as duas, o tempo inteiro, apesar dos orgulhosos, por assim dizer, agarrarem-se às certezas com afinco e por dificuldade de lidar com o incerto. Do alto dos seus 58 anos, Firmino era dado às certezas. De poucas palavras, era tudo na ponta do lápis. Planejava anos à frente. Cirúrgico com seu tempo, não era fã do ócio. Seu sobrenome era trabalho. Pouco se permitia sair da linha. Era prático, como gostava de se definir. Vivia só. Morava numa casa que ele mesmo construiu. Esqueci de mencionar: era mestre de obras e dos bons. Orgulhava-se de seu trabalho, da precisão com que calculava a quantidade de material das obras. Nunca faltava nada. Nunca precisou refazer orçamentos. Quando sobrava material, era aquela reserva de garantia, para eventualidades. Eventualidade? Ora! Firmino se planejava, de tal maneira, a acreditar que isso por si só evitaria qualquer eventualidade. Mal sabia que, em poucos dias, um evento mudaria suas certezas e, com licença do trocadilho infame, abalaria sua concretude.

Certa vez, em frente ao supermercado do bairro, viu algumas crianças, em situação de rua, pedindo ajuda. Um pensamento invadiu sua mente reta: "na certa alguém está usando os moleques, persuadindo-os, para causar comoção e conseguir dinheiro fácil... Onde está?" Parou em frente à entrada do mercado, olhando em volta, à procura. Em vão. Intrigado e disposto a investigar o caso, aproximou-se das crianças. Aparentavam ter entre oito e dez anos. Pensou, enquanto caminhava naquela direção: "são tão robustas, bem apessoadas, não podem estar passando por necessidades"... decretou. Aproximou-se e indagou se não tinham casa, ou pais. Como o diabo foge da cruz, os guris deram no pé. Firmino sentiu-se realizado. Havia sido útil (na sua leitura enviesada de mundo) às pessoas que faziam compras, que não queriam ser incomodadas. Mas repentinamente pensou: "e se estavam ali, porque precisavam? Posso ter sido injusto". A dúvida invadiu a concretude de seus pensamentos. E isso Firmino não tolera: a incerteza. Logo, precisava solucionar aquilo.

Foi à procura das crianças, para investigar a história e, se estivesse enganado, tentar redimir-se. Procurou por dias, em toda parte. Sem sucesso. A culpa martelava. Até que, de tanto procurar, desistiu. Afinal, em seu julgamento prático, teria feito tudo que podia. Mas, claro, ficaria aten-

to... aquela lacuna não lhe daria sossego, precisava encontrá-los. Não teria paz, caso contrário. E não é que, por ironia do destino (palavra que tinha ojeriza), os encontraria?

Findo o expediente, máquinas sendo desligadas, exceto o misturador de cimento do caminhão. Gostava de fazer isso ele mesmo. Não confiava que misturassem os ingredientes na medida certa. Quando só restaram Firmino e o vigilante, subiu ao sexto piso, travou a alavanca do elevador e desceu para verificar se estava tudo em ordem. Fazia checagem de segurança todos os dias. Despois, descia, despejava o concreto nos moldes, despedia-se do vigilante e ia para casa. Na inspeção, notou um carrinho de mão esquecido, foi quando ouviu um som de uma criança chorando. Um choro comedido, quase imperceptível. Achou no mínimo estranho e pensou: "o que uma criança estaria fazendo ali? Como conseguiu entrar na obra sem ser notada?". Aborreceu-se com a ideia de que fosse esse o caso e seguiu o som do choro. Perto de onde ouvia o som, pôs a luz da lanterna e antes que pudesse ver algo, um vulto cruza rapidamente seu caminho. O susto foi tão grande que ele quase cai no chão. "Guri, você não pode ficar aqui! Se você aparecer, não conto a ninguém. Só quero que saia, para sua segurança". Silêncio. Os sons que ouvia eram motores e buzinas. Lá em baixo, trânsito intenso da hora do rush. Novamente chamou pela criança. Sem resposta. Então, notou que não era choro, mas uma música cantada baixinho. "Vai começar (som de palmas)... a brincadeira (som de palmas)... da cozinheira (som de palmas). Eu digo nome do bicho, se ele voar, vocês batem palmas. Senão, sorriem, apenas. Errou, paga prenda" (risos). "Pato voa?" (palmas). "Galinha voa?" (risos). Firmino agora ouvia claramente crianças cantando, batendo palmas, fazendo barulho. Mas não conseguia vê-las e assombrado, correu em direção ao elevador. Quase chegando lá, ouviu um cantarolar: "Firmino voa?"... tropeçou no carrinho de mão, o que tinham esquecido.

A queda de seis andares terminou dentro do misturador de cimento do caminhão. Como no basquete, "foi de chuá". No misturador de cimento mole, ainda permaneceu consciente por algum tempo, mas não conseguiu sair, muito machucado pela queda. O som do riso das crianças foi ficando cada vez mais longe. Aos poucos, foi perdendo a consciência, suas certezas, até cessar "concretamente".

AQUELE QUADRO

Autor: Pássaro Bege (Ricardo Santana)

Dedicado à tia Mônica e à minha vó Enedina Ana Silva!

Uma espécie de quadro, com bordas douradas, pendurado na parede do quarto, intrigava extremamente Jane Alzheimer aos seus 87 anos de idade.

Naquele quadro, representada, havia uma mulher belíssima de olhos negros e cútis esbranquiçada. Jane evitava ao máximo fita-lo, pois, a imagem inserida nele causava-lhe angústia, medo e certa repugnância. Determinado dia percebeu aquela figura do quadro mexer-se. Vencendo o susto inicial, aproximou-se da obra e tentou dialogar com aquela mulher.

No início as conversas eram recheadas de ódio, acusações e desconfianças, mas com passar do tempo abrandaram-se na peleja e uma tornou-se leal confidente da outra, encontrando assim diversos pontos em comum. Identidades, pertencimentos, semelhanças.

No dia 13 de janeiro de 1930 Jane Alzheimer faleceu. No mesmo dia sua filha Mônica preparou todo o rito de cremação, um desejo de Jane outrora manifestado: "Quero meus restos aos ventos, porque à terra me entreguei por inteiro em vida".

De volta a sua casa, Mônica foi até o quarto de sua mãe e resgatou um objeto que guardaria para sempre como uma recordação especial. Um velho espelho, com bordas douradas, no qual Jane passava horas à fio em sua frente nos anos que antecederam seus restos aos ventos.

Jogo de azar

> "O que te desejo é ouro, é prata, vive por cima das cabeças,paira os homens e as plantas. Desejo-te chuva". (Pássaro bege)

A chuva, lisa e escorregadia, como um tombo numa sala bem lustrada, se meteu no silêncio da casa de seu Epitáfio, soldado da polícia militar, com um pinga-pinga ensurdecedor na cozinha em uma panela velha.

Seu Epitáfio não gostava de pingos de chuva nas panelas porque os lembrava música. Ele odiava música. Era um homem bruto, não muito dado "à coisas melosas como as canções do Roberto Carlos", dizia.

Era um chato de galocha, um jovem ranzinza e orgulhoso desta condição. Contudo, guardava consigo uma paixão secreta e escondida à sete chaves, algo que de fato o emocionava, o fazia suar e tremer de ansiedade... Adorava fazer uma fezinha no jogo do bicho. Tentar a sorte, eis a única metafísica possível para este brasileirinho mais que concreto.

Na banca do bicho sempre trocava algumas ideias com o anotador Hélio sobre a subversão e a violência daqueles tempos, tudo isso informado pelas matérias dos tabloides cheios de sangue e medo de todas nossas cordiais manhãs.

Como odiava música só ligava o rádio para conferir a extração federal do bicho às quartas, religiosamente, às 19h. Ele sempre jogava um mesmo terno de dezena: **14, 56, 68**. Era ambicioso. Gostava de jogar pouco e ganhar muito.

A história dos números:

14 - Quando usou uma arma pela primeira vez tinha 14 anos de idade. Achou um resolver na gaveta do tio e, desde então, sentiu o poder que poderia obter com um troço daqueles nas mãos.

56 – Este era o número de sua casa financiada com suor, lágrimas e alguns tiros provenientes de suas atividades milicianas.

68 - O motivo de ter escolhido o número 68 foi um mistério jamais revelado pro ele a ninguém, por mais que seu Hélio se esforçasse nunca obteve sucesso em saber. O que se sabe é que Epitáfio era um homem ligado mais ao Ato Institucional nº 5 que ao maio de 1968, um "típico brasileirinho", camisa da CBF: Brasil, família e um deus que nunca está 'entre', mas 'acima' de nós.

Às 19:00hs sintonizou a rádio Alvorada e ouviu a voz aveludada do cronista proferir: "E as milhares são": 16**14**; 12**56**; 00**68**; 1000; 1989. "Na cabeça!", procurou eufórico no bolso o canhoto, o pule premiado e estava tudo certo, não restavam mais dúvidas, tinha levado o terno de dezena.

Dirigiu-se à banca para resgatar sua pequena bolada, 12.000 dinheiros e tomou um sorvete de tamarindo no parque central, onde pela primeira vez se emocionou com uma música do Rei Roberto:

"Pode ser que exista alguém no mundo
pra contar e pra dizer o que fez
Quando viu que teve tudo
pra viver e não viveu"

Ainda na praça olho pro céu e a chuva molhou, desonesta, seu rosto e sua alma ranzinza. De rosto e alma lavada, ainda conseguiu ligar para Hélio dizendo o horário que pretendia passar na banca para arriscar mais uma vez a sorte.

Ao final do telefonema foi atingido por um raio. Foi assim deus matou mais um brasileirinho sonhador e feliz.

Hélio empurrou os 12.000 dinheiros de Epitáfio no bolso e desde então evita os banhos de chuva em bancos de praça.

PARTE 5
CINEMA

LIMITE (1931): NOSSA EXISTÊNCIA VAI AO CINEMA

Autora: Marília de Orange

No dia 17 de maio de 1931, as 10h30min, em uma pré-estreia não comercial no cineclube Chaplin Club , ocorria a primeira exibição de Limite (1931): um filme brasileiro, escrito e dirigido por Mário Peixoto, com a fotografia assinada por Edgar Brasil; uma obra singular do cinema nacional, realizada com recursos próprios e marcada por uma visualidade ímpar. Limite (1931) chamou atenção da crítica cinematográfica que apontava o seu caráter inovador, mas não obteve o mesmo êxito com o público que o acusava de ser um filme incompreensível. Essa rejeição inicial foi marcante para a obra e para o seu idealizador: Limite (1931) nunca chegou a ser laçado comercialmente e Peixoto nunca mais concluiu um projeto cinematográfico.

Apesar da rejeição inicial, Limite (1931) continuou, com o passar dos anos, a ser exibido em sessões de cineclubes e é graças a essas sessões que a sua memória permaneceu viva atraindo novamente a atenção do público e da crítica. Limite (1931), aos poucos, começou a se tornar um "mito" do cinema brasileiro e a ser alvo de um intenso debate e investigações cinematográficas; o longa foi votado e escolhido em 2015 como o melhor filme nacional de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). É considerada uma das poucas referências cinematográficas experimentais do cinema mudo brasileiro e frequentemente tem suas características associadas a filmes de diversas vanguardas artísticas do século XX.

Limite (1931) explora a linguagem fílmica experimental e é carregado de metamorfoses imagéticas. Cada imagem desempenha um papel fundamental na composição da trama; é um filme que nos convida a ter uma postura diferente ao vê-lo, é preciso ter atenção e comprometimento com a experiência cinematográfica e se permitir imergir nas imagens. A partir de signos e símbolos, Limite (1931) constrói metáforas visuais e comunica a sua mensagem: o homem é atravessado por limites, é isso que caracteriza a condição humana.

Limite (1931) é um filme em preto&branco e mudo, realizado em um momento em que o cinema colorido e falado já existia; fazê-lo dessa forma foi uma decisão consciente de Peixoto, ele acreditava que o cinema mudo e preto&branco potencializava a experiência estética no cinema. Suas filmagens ocorreram em 1930, no município de Mangaratiba, no Rio de Janeiro e contou com as atuações de Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Carmen Santos e o próprio Peixoto. Uma curiosidade sobre Limite (1931): Peixoto, quando escreveu o roteiro, não tinha pretensões de dirigi-lo, na verdade, ele queria atuar, tanto que ofereceu seu roteiro para Ahemar Gonzaga e Humberto Mauro, importantes cineastas brasileiros da época; contudo, ambos, recusaram, alegando que a obra era muito intimista, e incentivaram que o próprio Peixoto dirigisse o projeto junto ao talentoso diretor de fotografia Edgar Brasil.

Repleto de signos da modernidade, o longa tensiona a linguagem do cinema mudo ao

extremo e possui uma montagem dá as imagens o papel de protagonistas no ato de contar a história. Cada imagem é importante, cada imagem é uma mensagem, cada nova imagem atualiza a anterior e se atualiza na seguinte. Nesse ponto é um filme que se aproxima do cinema de Serguei Eisenstein, cineasta de vanguarda russo do início do século XX, que realizava suas películas com foco na montagem, ou seja, em contar as histórias através das imagens. Mas afinal: qual é a história de Limite (1931)? O longa narra a história de um homem e duas mulheres que estão náufragos: confinados em um barco e perdidos na imensidão do oceano e de si mesmos. Com esses três personagens (mulher n1 = Olga Breno, mulher n2 = Tatiana Rey e homem n1 = Raul Schnoor) à deriva, o espectador vai sendo apresentado as histórias de vida de cada um deles e o que os levaram até aquela situação extrema. Então o enrendo é só sobre um naufrágio? Não necessariamente. O naufrágio é a metáfora central que guia toda a obra; explorando as possibilidades visuais, as técnicas experimentais e as variações rítmicas, Peixoto e Edgar Brasil usam o naufrágio e a melancolia como uma ferramenta de estudo sobre a condição humana e os limites.

Limite (1931): nossa existência vai ao cinema

Limite (1931) comunica a sua mensagem através de signos e símbolos, onde cada detalhe possui importância. É desse modo que a obra explora os aspectos da condição humana e os limites que a tangenciam, e é por explorar algo tão intimista que Limite (1931) se tornou atemporal: sua trama se faz sempre atual e necessária, nunca envelhecendo. A "sensação de limite vêm da câmera, do olhar, do que se vê na tela" (AVELLAR, 2011, p.25), aspectos que são obtidos através do uso experimental da linguagem cinematográfica; a câmera salta do "detalhe para a cena aberta, do quadro bem iluminado para o contraste forte, da imagem em positivo para outra em negativo" (AVELLAR, 2011, p.27) e, por conta dessas características, é impossível assisti-lo e não se recordar dos filmes surrealistas.

O longa se inicia com um plano interessante: o rosto da personagem mulher n1 aparece com um olhar forte e marcante envolto de mãos masculinas algemadas. Essa "é a protoimagem de Limite" (MELLO, 1996, p. 22), é dela que tudo surge. O que poucos sabem é que essa imagem já existia, ela é uma recriação de outra imagem: uma fotografia do fotógrafo surrealista

André Kertész que estampou a capa da revista francesa Vú e que serviu de inspiração para a criação do roteiro de Limite (1931). É ela que anuncia:

> O "tema" […], a inconformidade e perplexidade, o desespero e a angustia diante da súbita e trágica descoberta da essencial limitação da condição humana, da impotência diante da sede de infinito, sua tragédia e consequências: derrota, frustração, desespero, decadência, fuga e morte – subtemas de Limite. (MELLO, 1990, p.87)

Os olhos e o mar

Os olhos e o mar, os olhos e o mar, os olhos e o mar… Os olhos que se fundem ao mar cintilante; esse é um plano que se repete, a todo momento, em Limite (1931). Mas por quê? Nessa obra a câmera costura uma contínua tensão entre o homem e a natureza que o cerca; esse é um elemento narrativo importante na obra, construtor de grande parte das suas metáforas e simbologias. Essa tensão homem vs. natureza já se apresenta no início da obra: os olhos, em close-up, da personagem mulher n1, se fundem ao mar cintilante que parece não ter fim; essa fusão cria uma sobreposição de imagens que nos faz recordar dos filmes surrealistas.

Em Limite (1931) a natureza é utilizada recorrentemente como símbolo do infinito, das possibilidades e da força do mundo; a figura do homem, e tudo que é humano, é utilizado como representação do que é finito, limitado e possuidor de uma fraqueza e fragilidade. Essa tensão, que costura toda a obra, faz parte construção do sentimento de sublime em Limite (1931). Mas o que é sublime? Sublime denomina todo tipo de experiência superior que se associa a experiências de violência, desequilibro e distanciamento de si mesmo. Foi examinado pela primeira vez por Longino que o descreveu como: "a violência que desequilibra" e que nos "faz sair de nós mesmos e mergulharmos no êxtase" (1996, p.17). É um sentimento de estranhamento que carrega consigo uma dualidade: é um misto de dor e prazer, horror e agradável, encanto e medo; evocando ideias de potência e de infinito. O sublime expõe a nossa fragilidade diante do mundo, por isso, esse sentimento estará presente no decorrer de toda a obra.

A tensão homem vs. natureza representada na fusão dos olhos com o mar é um símbolo que expõe nossas limitações: os olhos são a visão humana e ela é limitada, metafórica e biologicamente; o mar, na verdade, é um grande e forte oceano, um lugar cheio de possibilidades, correntezas, tempestades… O mar representa esse lugar infinito e cheio de força, os olhos representam o humano, um ser cheios de fragilidades em comparação com o mar.

O Barco e o Mar

Como já foi dito: a tensão entre homem vs. natureza costura e desenvolve toda a trama em Limite (1931). Ela é toda elaborada a partir de metamorfoses e signos que estão presentes em cada imagem do filme; nada em Limite (1931) aparece por acaso, ele foi todo pensado para que cada imagem falasse por si só, além de se comunicar juntas. Essa tensão aparece, mais uma vez, nas cenas que mostram os três personagens amparados por um pequeno barco no mar. Mas o que significa esse barco? O barco é uma criação humana e está no filme como uma "metamorfose do humano" (MELLO, 1996, p. 54); ele é utilizado como uma representação do homem e de toda a sua fragilidade e limitação, afinal, o barco é apenas um amontoado de pedaços de madeira em meio a imensidão do mar; qual seria a sua força diante da infinitude e da força do oceano?

O barco no mar é uma metáfora visual que busca transmitir como o ser humano é frágil e limitado diante da infinitude do universo e da vida. Os personagens estão náufragos, perdidos em um barco e nada podem fazer para sair dessa situação; e, de certa forma, essa é a condição humana, não temos o controle sobre as adversidades da vida, estamos ao acaso. O universo é um lugar cheio de possibilidades e de força no qual somos apenas momentâneos coadjuvantes; a gente passa e a vida continua. O clímax dessa metáfora reside na tempestade: ela é o ápice da tensão homem vs. natureza e barco vs. mar; ela é o aspecto máximo da natureza que denuncia a fragilidade do barco e, consequentemente, a fragilidade humana; ela expõe e desnuda toda as nossas limitações.

Limite (1931) trabalha "dentro de um subjetivismo integral, para expor certos aspectos filosóficos da vida", mostrando como vivemos "limitados no ilimitado universo" (AVELLAR, 2011, p.52). O barco é o homem, pequeno, finito e frágil em meio ao mar que é a vida carregada de toda a sua força, grandiosidade e infinitude.

> A tempestade é o desenlace, a catarse de toda a tensão trágica que o conflito olhos/mar […] expõe no prólogo. A tempestade "resolve" este conflito. Ela é o "resultado" […] que espelha a suprema limitação humana, a sua derrota e também suprema inutilidade. […] A tempestade é a morte, o desenlace fatal de tudo o que se viu ao longo de Limite, da tragédia que ocorre dentro do espaço cerceado do barco. (MELLO, 1996, p. 81)

Delimitação dos espaços

Outra forma encontrada por Peixoto e Edgar Brasil para tecer o tema central da obra é a utilização da delimitação dos espaços. A câmera em Limite (1931) realiza, a todo momento, um jogo de imagens que tensionam o "dentro" e o "fora"; e nesse jogo de imagens reside uma metáfora que corresponde ao cerceamento existente na condição humana, denuncia os cerceamentos da liberdade do indivíduo; funciona como metáfora visual que expõe as prisões e adversidades que o "cotidiano da vida humana causam aos nossos sonhos, limitando nossos anseios" (SILVA, 2009, p. 60) e a frustração que isso nos causa. São "símbolos de limitação reiterados numa escala de acumulação angustiante: janelas fechadas, bordas de barcos, cercas e vidraças que parecem janelas de prisão" (MELLO, 1996, p. 75-76).

Basicamente, Limite busca mostrar o desespero e a angustia humana diante da descoberta de sua limitação. A relação simbólica com elementos de prisão se dá desde do fotograma inicial […] e no decorrer de todo o filme, com imagens de grades, e a exploração de linhas verticais. (SILVA, 2009, p. 59)

A Morte

A morte é outro signo presente em Limite (1931); ela é a metamorfose "maior" das limitações da condição humana que o filme explora. Ela expõe que o ser humano já vem ao mundo tolhido pelo maior dos limites. Repito: somos momentâneos coadjuvantes; a gente passa e a vida continua. Porém, se engana quem acha que a morte é um signo carregado somente de um pessimismo: ela reforça a construção do sentimento sublime na obra, pois, apesar de ser nosso maior limite, a morte também é a nossa maior certeza e a forma como lidamos com essa certeza interferirá na forma como vivemos a nossa caminhada, a nossa trajetória. O que você fez hoje para celebrar a sua breve existência?

O signo da morte não é utilizado de maneira direta. Não veremos nenhum corpo morto em cena; ele é utilizado através da sugestão, o que é coerente, já que no filme tudo é expressado de forma indireta. A forma como a sugestão é utilizada em Limite (1931) se assemelha aos filmes surrealistas e pode ser compreendida através do conceito de enxergar o invisível no visível do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman (2008) explica que as imagens quando se encontram ausentes, em um contexto onde várias outras imagens articulam

uma mensagem, elas podem comunicar a sua presença justamente na sua ausência, pois a montagem irá sugeri-la a partir da articulação das demais imagens entre si.

Limite (1931) "mostra" a morte sem mostrá-la realmente, é a partir da articulação entre as imagens do filme que a morte comunica a sua presença: é o personagem do homem n1 que pula na água e não volta mais; é a mulher n2 que se atira no mar e não retorna; são os urubus sobrevoando o penhasco; é a mão cravada na terra na beira do mar, etc. Limite (1931) é uma "chuva" de sugestões, é um convite a mergulhar numa "poesia visual" para desnudar e conhecer a essência humana. Peixoto já dizia: "em cinema tudo deve ser indireto" (PEIXOTO apud MELLO, 2000, p. 14) e é isso que vemos na sua obra.

Considerações finais

Ao "mergulharmos" em Limite (1931), conseguimos perceber que ele é um filme que transmite sua mensagem a partir de representações, através de um jogo de quebra-cabeça, do visível com o não visível. A obra expõe o desespero e a angustia humana diante da descoberta de que é perpassado por diversos limites. A obra nos mostra que não adianta nos angustiarmos ou fugirmos, os limites fazem parte do que somos.

> Assistimos às últimas imagens de Limite vivendo tragicamente, presos na poltrona enquanto os acordes de Gymnopedie ainda permanecem na tela branca na sala clara, a consciência nítida de nossa limitação: nunca vivemos tão intensamente nossa própria condição humana. (MELLO, 1990, p.85)

Os seus personagens e suas histórias ilustram o estado das coisas, são metáforas que denunciam os limites que tangem a nossa existência. É a mulher n1 que, antes do naufrágio, era uma fugitiva da polícia e tinha sua vida limitada por isso; é a mulher n2 que vivia um casamento infeliz e tinha sua vida limitada por isso; é o homem n1 que vivia um amor proibido e tinha sua vida limitada por isso. Foram esses limites que os levaram a fugir e, por fim, os fizeram encarar uma situação-limite: o naufrágio, o barco, o isolamento, a solidão e a morte.

A câmera em Limite (1931) "age" a todo momento com a intencionalidade de expor o conflito principal:

> A máquina (a câmera) foge com os personagens em direção à natureza, atravessa mares e céus, persegue nuvens, voa com as aves, corre com os homens alucinados, segue os movimentos dos galhos das árvores que o desespero da natureza parece estar chamando, cai com os corpos desanimados dos homens, avança dez vezes sobre a fonte que jorra, foge, corre, perde-se perseguindo o horizonte, caminhadas sem fim – mas quando volta é a mesma terra que encontra, o chão que é superfície e fim de toda visão, a cerca que delimita, o limite que prende, limites de todas espécies. (AVELLAR, 2011, p.46)

Em Limite (1931) as imagens:

> […] são de "síntese" e de "conflito". Todas as imagens do filme são metamorfoses da imagem proteica (a mulher n1 envolta de mãos algemadas) ou de partes dela e desta "síntese" e desta "polaridade" olhos-mar, eu-mundo, aqui-ali, interior-exterior. Por todo filme estará presente o "tema" sob forma de uma metamorfose originada na imagem proteica. Limite é marcado pela obsessão das algemas e pela obsessão do mar. Todo filme tende, primeiro, à imensa panorâmica meridiana – que é seu climax, obsessão na limitação – depois da tempestade – que é o desenlace, obsessão da morte. (MELLO, 1990, p.88)

Para compreender a obra, o espectador precisa ter atenção e comprometimento com a experiência que está sendo proposta; é preciso prestar atenção nas imagens, juntá-las, senti-las e ir além delas. Esse é um dos fatores que torna essa obra tão inovadora. É preciso entender que "o ato de ver jamais se detêm no que é visível", o ato de ver "não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele", esse é um processo que busca "sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Os planos, em Limite (1931), estão o tempo todo reiterando o tema central através de representações dos diversos limites que atravessam os personagens. As bordas do barco, as cercas, as grades, as cruzes, as estradas, o mar, o horizonte… Todos são símbolos dos limites humanos, cárceres dentro de cárceres. Ao assisti-lo, somos convidados a participar de:

> […] um desvendar – é alargar nossa visão, é ver o "invisível". Primeiro vemos a superfície de Limite – depois e, no decorrer do filme, aprofundamo-nos. Vemos cada vez mais e mais profundamente: Limite é um desvelamento – e o que ele nos devela é a própria natureza essencialmente limitada da condição humana. Limite não produz o visível, sendo um filme; torna visível, sendo uma obra de arte. (MELLO, 1990, p.85)

A intenção de Peixoto em Limite (1931) é mostrar como a condição humana é limitada. Não adianta criar invenções, se crer infinito, pois, os limites existem e sempre existirão. É só observarmos o Tempo: ele não passa de uma criação humana na tentativa de controlar o mundo; não passa de uma ilusão, pois, o universo, a natureza e toda a sua infinitude são atemporais.

> Eu quis mostrar em Limite que o homem jamais consegue quebrar esta coisa a que ele está preso, na Terra. Tem o limite humano das possibilidades – ele pode voar, pode fazer isso, aquilo pode descer às profundezas do mar, mas à superfície da terra ele tem de voltar um dia, cedo ou tarde. Também o tempo é uma coisa ilusória, muito ilusória. Haja visto o relógio – o que o relógio está dizendo? "Mais um, mais um, mais um". Na verdade, o relógio não está dizendo isso. Nós é que não escutamos direito. Ele está dizendo "menos um, menos um, menos um..." O tempo não existe. É uma coisa unida. Foi o homem que inventou o relógio, a divisão dos meses, a divisão dos anos, todas essas coisas. E o corpo humano envelhece porque tem de envelhecer, é um caso fisiológico. Mas não é o tempo… O tempo é coisa ilusória, não existe. É isso que eu quis provar em Limite, e creio que eu consegui. (PEIXOTO, 1988, p.32)

Limite (1931) é um conto sobre a existência humana. Explora os aspectos da nossa condição e existência no universo, desnudando nossa finitude e fragilidade. Mas, por quê? Limite (1931) quer apenas nos humilhar e deprimir?! Não, longe disso. Limite (1931) quer nos alertar: é um filme feito para ser uma mensagem eterna e atemporal; uma mensagem para todas as próximas gerações; como aquela mensagem que colocamos em uma garrafa e soltamos no mar ou enterramos para que seja lida muitos anos depois. Limite (1931) é uma mensagem deixada em uma cápsula do tempo para nos lembrarmos que a vida é finita, passageira e, por isso, devemos vivê-la intensamente! Reconhecer nossa existência finita e limitada é a chave para a nossa libertação: é preciso saborear a nossa existência, a efemeridade das coisas… só se vive uma vez, por isso, viva por completo. Assistir Limite (1931) é se questionar: o que fazemos para celebrar a nossa breve existência hoje?!

OS DESCARTÁVEIS ENTRE OS DESCARTÁVEIS: RAÇA E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NOS FILMES DE HORROR

Autor: Bruno Alves Ferreira

Um clichê

Há um velho clichê que assombra o cinema de horror: o negro é sempre o primeiro a morrer. Reconhecida pelo seu público fiel, é uma afirmação que geralmente possui fundo humorístico, nunca levada realmente a sério o suficiente para ser analisada com maior rigor. Sua aparente gravidade é relevada como se a afirmação pudesse se tornar justificável para alguns espectadores a partir da afirmativa de que ao gênero concerne a fantasia e não o realismo. É um tipo de banalização típico ao cinema de gênero. No entanto, este fato jamais isentou o meio cinematográfico da capacidade de reproduzir estruturas de opressão atuantes no mundo. Pelo contrário, é sábido o tipo de influência que as imagens e narrativas midiáticas exercem no imaginário de uma sociedade (KELLNER, 2001; SHOHAT; STAM, 2006) e este apelo para uma idiotia ou inverossimilhança supostamente natural à um gênero evidencia uma tentativa de isentar as representações perniciosas que permeiam este cinema.

O apelo ao cinema de gênero como algo menor, portanto permissível de desequilíbrios representativos, é sintomático de uma atitude – tão ingênua quanto dolosa – que atribui ao que foi industrializado, ou aquilo que já se lança ao mercado como algo menor ou descartável, uma certa inocência visto que uma linha de produção não pensa. Porém as subjetividades que a criaram, a modelaram, supervisionam e consumem sim. Mesmo seu projeto e funcionamento, ou seja, sua prática, também transmite ideias, que podem não estar dispostas transparentemente – embora o horror cinematográfico historicamente costume ser bastante didático em suas pretensões como veremos – mas ainda possuem capacidade de ensinar regras e normas a serem seguidas intuitivamente (BOURDIEU, 1989, p. 8). A mídia de entretenimento, ainda tão pouco responsabilizada por sua suposta banalidade, também é local de confrontos políticos que passam a soslaio de boa parte de seu público. É campo de luta por representatividade e espaço pleno de disseminação discursiva (KELLNER, 2001, p. 76).

Assim, adiantamos parte do argumento, para retraçar seus passos nos tópicos seguintes e, ao fim, através de um exemplo contemporâneo, propor possíveis linhas de fuga: a violência simbólica – um certo tipo de racismo perpetuado através das mortes em tela – no filme de horror se opera, ironicamente, através da violência ficcional; uma violência escancarada que se oculta justamente através de sua transparência, de sua honestidade. Esta violência transparente não é tomada como uma violência racial de fato por ser despida de seu valor simbólico ao ser inserida num gênero que desnutre aquelas mortes e aqueles corpos matáveis de qualquer significância social. Assim se faz através de um discurso de gênero que naturalizou a necessidade de violência e morte sob uma função tão narrativa quanto mercadológica, a produção de medo

e repulsa, escondendo que até mesmo a violência ficcional do gênero não funciona apenas sob demandas estritamente diegéticas. Pelo contrário, lidando com algo tão explicitamente mercantilizado, os códigos internos dos filmes são ditados externamente. A formação de um texto e de seu gênero não é contingente às circunstâncias históricas de onde surgiu e de onde se reproduz (FIORIN, 2011, 30), especialmente em um modo de produção – o cinematográfico, o cinema de gênero – no qual qualquer forma de individualidade de um autor se subtrai em prol da eficiência industrial e dos desejos de um público pouco maleável.

A violência no filme de horror, além de sua função de estimular medo e repulsa, se torna também um artifício para oferecer uma nova capa para pulsões sociais que motivaram as escolhas dentro daquele filme. A partir da prerrogativa de que eventualmente "todos morrem" – uma construção discursiva que tenta eliminar o político ao universalizar todos sob a morte – tenta-se isentar as formas que aquelas mortes se operam retirando do filme e de seus produtores qualquer responsabilidade de uma representação adequada. Porém, mesmo um gênero dedicado a disseminar medo e morte de maneira irrestrita também pode ser responsabilizado por desigualdades representativas ou por perpetuar dinâmicas negativas de poder. Afinal, em seus filmes nem todas as mortes são iguais. Surgem em contextos diferentes de formas diferentes para personagens diferentes com raça e gêneros diferentes.

A afirmação de que os negros são sempre os primeiros a morrer num filme de terror – quando não o primeiro – é um senso comum que, mesmo que potencialmente incorreto, aponta quase ingenuamente a uma problemática muito mais profunda que concerne à representação e agência do corpo negro dentro do cinema, em especial no de horror. Problemática que insinua e localiza o corpo negro essencialmente como o sujeito mais descartável em um gênero que já trata seus sujeitos como descartáveis. Evidencia que as tentativas de inserir diversidade dentro do gênero apenas realçaram as desigualdades que se operavam dentro e fora daquelas estruturas discursivas. A violência simbólica original, a ausência estrutural de uma etnia no gênero do horror, evolui para uma nova forma de violência, a física, mas ainda operada por motivações invisíveis, simbólicas. O personagem negro, escanteado e invisibilizado no cinema de horror, ao ser inserido no sistema, se torna apenas mais uma engrenagem dedicada a moer a si mesmo.

Indústria cultural e cinema

Nos ensina Adorno (2002) que a indústria cultural é a normatização dos códigos de produção e estilísticos. Se convergem práticas de venda com práticas discursivas, organizações reprodutoras com organizações estéticas e sensíveis que propiciam a eficiência de sua mercantilização. Deste modo, a cultura se torna padronizável, composta de elementos facilmente repetíveis e reconhecíveis que facilitem seu compartilhamento e assim sua venda. A prática da cultura, alterada pelo capitalismo, se torna essencialmente consumista. Assim, algo que compunha o indivíduo de maneira autônoma, tendo como um dos objetivos a integração e constituição de um corpo social, se torna derivada de uma função econômica, o lucro, e soma ao seu papel a responsabilidade de ser uma mantenedora de um ethos conectado intrinsecamente com a produção de riqueza.

Vemos uma similaridade inicial da indústria cultural com os mecanismos de reprodução ideológica (RICOEUR, 2008, p. 76). A reprodução ideológica se opera através de uma

dinâmica particular de gestão da semelhança e da diferença. Na semelhança, se esquematiza as obras culturais para aumentar a sua eficiência e facilitar a integração social e de consumo. Já a diferença é utilizada em favor da disseminação de dinâmicas de poder, sendo o reforço ideológico que permite a dominação de um grupo social sobre o outro através da distinção entre os grupos. Transpondo esta organização para a indústria cultural, haverá este movimento em direção à integração dos sentidos e das estéticas (ADORNO, 2002, p. 11), de maneira que a semelhança seja também um elemento não só dos filmes como também de seus espectadores. A diferença estética será eliminada para maximizar a eficiência da venda da arte como produto. Esgotadas as possibilidades de consumo, se subdividirá em nichos, erigindo diferenças também de consumidores a partir de suas semelhanças criando novos âmbitos de consumo. Através deste aspecto massivo em união com suas qualidades subjetivantes de reprodução ideológica é que a indústria cinematográfica – em especial a hollywoodiana – terá outra função social para além do entretenimento: a produção ideológica. O cinema popular produz maneiras e práticas de vida, sendo um produto que reproduz a sua própria lógica produtora. Um produto que se justifica como digno de consumo ao lhe comunicar a sua importância e porque deve ser consumido (ADORNO, 2002, p. 10), através da oferta de outro mundo, repleto de emoções escapistas e explicações que organizam as tensões de uma sociedade, naturalizando ou glamourizando hierarquias sociais, anestesiando seu consumidor. O cinema, para além da arte, se torna uma gigantesca máquina produtora de ideologia.

A prática cinematográfica nasceu artesanal. Produzida por pequenas equipes e vendidas para serem exibidos em baixa escala em feiras e boulevards, sua crescente popularidade – a magia de ver o tempo e o espaço reanimado encantava seu público – numa sociedade onde a industrialização alcançava patamares globais a transformou numa máquina ideológica que impregnou imagens na sociedade. Assim, a máquina criada em 1895 para registrar o mundo em imagens, se tornou parte destas mesmas imagens para depois regurgitá-la. Logo, a produção cinematográfica imprimiu em seus filmes e em suas práticas de produção e recepção a mesma lógica do capitalismo industrial. Num espaço de uma década se formaram os primeiros estúdios dedicados a produzir obras em alta escala. Em duas décadas, os grandes estúdios se uniram geopoliticamente estabelecendo linhas de produção nacionais e normas de distribuição regionais e internacionais. Em três décadas da criação do primeiro cinematógrafo, a linha de produção cinematográfica já estava totalmente estabelecida e um monopólio – Hollywood – dava os primeiros sinais de existência.

Em Hollywood, os filmes eram produzidos a toque de caixa num modo de produção que tentava dar conta de todas as possibilidades de consumo. Se tornou popular um modo particular de exibição, o double feature, no qual um filme longa-metragem seria a atração principal e antes dele uma série de aperitivos: curtas-metragens, noticiários e filmes de baixo orçamento. Os filmes de ficção foram divididos mercadologicamente em dois tipos: A e B. Os filmes A, os feature films, eram aqueles filmes para toda a família, repletos de estrelas e com alto orçamento. Os filmes B eram os filmes dedicados a nichos específicos, como o faroeste ou terror. Feitos para preencher espaço vago de consumo entre os principais produtos, estes filmes possuíam um tempo de produção tão comprimidos quanto duas semanas (GOMERY, 1992, p. 43), se tornando exemplo nato de uma prática de consumo alterando as formas de produção e portanto o produto artístico final. Para dar conta da demanda acelerada era muito comum a reutilização dos

elementos que compõe os filmes, seja de cenários e atores estereotipados (o chamado typecasting) reutilizados em filmes diferentes, além da reciclagem constante de estruturas narrativas. A busca pela eficiência produtiva demandava que o cinema B, que invariavelmente se tornaria sinônimo de cinema de gênero e críticamente associado com baixa qualidade artística, vingasse na eficiência produtiva e simbólica das tipificações, dos protagonistas aos coadjuvantes. Assim, se Adorno identificava na indústria cultural uma tendência à homogeneização e à simplificação (2002, p.7) nata a este certo modo de produção, podemos estabelecer uma ponte com aquilo que é industrial no industrial, homogeneizado dentro do homogeneizado, o que se padroniza dentro dos padrões: o cinema de gênero.

Cinema de gênero e ideologia

Nenhuma obra artística está isolada do mundo e uma obra de gênero especialmente sente este peso. O gênero é uma negociação ativa entre um enunciado historicamente estruturado que desenvolveu regras de expressão e leitura específicas, com um público que busca e demanda a recursão de códigos (FIORIN, 2011, 103) como seu principal estímulo de consumo. Isto cria nas obras de gênero uma tensão entre um escopo criativo do autor continuamente dialogando com o olhar do público e das regras do gênero que aquela obra se insere. Deste modo, se dá a um tipo de dinâmica de reforços ideológicos porque ele existe num processo de conservadorismo criativo. Qualquer mudança que se opera dentro de um gênero deve sempre partir de algum enfrentamento aos códigos canonizados, aos esquemas narrativos que se institucionalizaram tanto nas técnicas de criação quanto nas práticas de fruição, portanto, as mutações dentro da estrutura de um gênero ocorrem lentamente e são inerentemente sociais e políticas. Interagem a influência do autor, a maleabilidade do campo social que a obra se insere e por fim as expectativas de seus leitores (TURNER, 1999, p. 100). Portanto, o cinema de gênero, mais ativamente que qualquer outro, tende a refletir não somente os desejos da classe ou de um certo ethos político dominante, como também tende a compartilhar livremente, através da invisibilidade exigida para seu funcionamento de seus dispositivos, a ideologia contida em seus textos. O cinema de gênero é menos questionável porque "sempre foi assim", construído e reafirmado na tradição.

É necessário realçar também o lugar privilegiado para reforços ideológicos e dinâmicas de poder exclusivas ao gênero do horror. Seu papel social no campo de gêneros cinematográficos é similar a um ritual de transição social e autoafirmação masculina (CHERRY, 2009, p. 38). Muito atrativo à juventude por seu conteúdo supostamente transgressor, os jovens vão ao cinema de horror não só em busca da experiência do medo ofertada pelo filme, como também para se posicionarem socialmente como capazes de terem aquelas experiências, à semelhança dos rituais de maturidade presentes em muitas sociedades arcaicas. É uma provação pessoal e social, uma engrenagem importante no mecanismo estruturador de sentidos, que oferece tanto a adrenalina do terror como também a reafirmação de sua maturidade e masculinidade.

O apelo do gênero à juventude, nesta mistura de atração e repulsa, não é desconhecido a seus produtores. Em um raro momento de clareza e honestidade ideológica, os quadrinistas da EC Comics, genealógicamente uma grande influência no horror cinematográfico hollywoodiano, admitiam-se como moralistas a serviço de uma ideologia conservadora (KONOW, 2012,

72), justificando a existência do gênero dentro de uma didática similar aos clássicos contos de fadas: a disciplinarização através de violentas e mortais advertências. Um de seus escritores reforça com todas as palavras sua missão moral: "Muita gente pensa que somos um bando de monstros que ficam babando e sonhando nojeiras e horrores. Isso não é verdade. Tentamos entreter e educar." (KONOW, 2012, 74). Nos quadrinhos da EC Comics se torna comum uma suma do gênero que se transferirá com muita naturalidade para a tela: o desvio é punido com a morte. Sendo este desvio, naturalmente, algo que não se conformava às exigências sociais de uma sociedade decente, pudica e cristã. A inflição de violência, tortura e morte, nos gibis da EC Comics e por conseguinte, no cinema de horror que de lá tanto beberam, eram punições através do sobrenatural ou do inquietante para aqueles que ousaram destoar da norma. Uma pedagogia social através da imagem de morte.

Este tipo de judicia moral do gênero se transporia especialmente aos slashers, subgênero exemplar na maior parte de impropriedades e conservadorismo do horror, que reproduziam facilmente discursos coercitivos. A violência e a morte eram usadas como maneira de alertar e treinar os jovens, seu principal público consumidor, para os ditos perigos da sexualidade. Não era coincidência que nos slashers a única figura sobrevivente, a chamada "final girl", era da heroína virginal, instruindo o seu público como a repressão sexual que é tomada pelos seus colegas como motivo de riso, coadjuvantes que acabam sendo punidos por seu hedonismo, é, na verdade, sua maior arma. Exemplificando que a solução para vencer qualquer tipo de ameaça maligna é a convicção nos ideais cristãos da inocência angelical, e, de certa maneira, uma recusa da feminilidade, ao menos aquela que se associa com a sexualidade (CLOVER, 1992, p. 40). Sobrevivendo unicamente o prêmio final de uma sociedade patriarcal para aqueles que venceram na vida: uma mulher pura.

Compreende-se então que gênero do horror possui historicamente um caráter disciplinar muito forte justificando normas antigas através de suas narrativas. É possível até mesmo cogitar que seus subgêneros poderiam ser compreendidos como formas diferentes desta pedagogia se efetivar. A organização de alguns destes subgêneros, como filmes de zumbi ou fantasmas, baseados na violência física de acordo com tipos normativos que ditarão a ordem da narrativa a partir de suas mortes, é um diagrama que já reproduz uma normatividade desejada, uma coerção sobre os corpos e expressões possíveis através da violência corporal. Ela não lida apenas com um imaginário afetivo e angustiante, mas com dispositivos específicos próprios a cada subgênero de se perpetuar uma violência. A violência nos filmes de horror não é meramente física como também simbólica. O sangue não escorre à toa e os corpos sacrificados em tela não foram escolhidos aleatoriamente. Fazem parte de uma estrutura social de desigualdade que espelha nas imagens que produz suas dinâmicas internas.

Cinema e desigualdade racial

Oligopólio branco desde sua concepção, os negros – e tampouco as outras minorias – não dispunham dos meios materiais, financeiros e sociais de desenvolverem suas próprias representações em Hollywood. Sua existência no cinema se relegaria ao coadjuvantismo insípido, geralmente no papel de um serviçal obediente e tolo ou nalgum vilanismo pautado pelo olhar eurocêntrico (COLEMAN, 2011, p. 63). No cinema de horror, tal estatuto diminuto dos negros se

agravaria com o passar das décadas, sua importância narrativa se tornaria tão ínfima que sua única função na trama seria demonstrar medo, profetizar algum perigo e sumir integralmente da narrativa (COLEMAN, 2011, p. 93). Embora não morressem com a frequência moderna, tampouco fossem alvos de piadas ou preconceitos mais abertos, também lhes eram negadas a participação ativa na diegese. O negro existia como acessório narrativo para perpetuar sua condição socialmente diminuta, imerecedor sequer de entrar no jogo de códigos e regras que compunham o gênero, ou seja, de ser visto como um potencial aspirante social dentro daquele campo – uma ausência estrutural do negro dentro do gênero.

Qualquer forma de resistência deve partir sempre fora deste discurso hegemônico, às margens do campo visto que seguir suas regras como aspirante é também perpetuá-lo. No cinema, o lugar de reação à Hollywood sempre partiu do cinema independente, por, entre outros motivos, operar fora da lógica de produção industrial dos grandes estúdios. Ao não se colocar uma exigência tão grande de lucrar, se submete menos aos ditames mercadológicos, permitindo-se desvios fora das normas vigentes. No cinema de horror, Night of the Living Dead (Estados Unidos, 1968) de George Romero, se tornou um marco independente do gênero adquirindo forte ressonância cultural, sendo até hoje ainda um dos raros exemplos de caracterização de um personagem negro e um dos principais motivadores, junto do movimento blaxploitation que lidaremos brevemente adiante, da inserção e empoderamento do negro no gênero (COLEMAN, 2011, p. 16).

Seu protagonista Ben (Duane Jones) não traz consigo os clichês e códigos que até então caracterizavam os negros no horror cinematográfico. Se comporta com verossimilhança e competência na estrutura de violência gestada pelo filme, liderando um grupo de sobreviventes contra a horda de zumbis que cercam um casarão. Num comentário social vigoroso, sua personagem resiste contra os mortos-vivos durante todo o filme, para finalmente morrer na última cena pelas mãos de uma turba de homens brancos saudáveis – ecoando gravemente os linchamentos e assassinatos de negros no sul dos Estados Unidos. Encerrado o filme, e o tumulto social que deu liberdade para a personagem se definir por algo que não seja sua raça, retornam as estruturas normativas e ele é posto de volta ao seu lugar pelos brancos com um tiro de escopeta.

Apenas na década de 70, período de efervescência politica onde a luta identitária se intensificou no seio popular, que se cria um núcleo cinematográfico gerido ao menos parcialmente nas comunidades negras. Produzidos com poucos recursos e adaptando parodicamente os gêneros de sucesso para a sua realidade, o blaxploitation se apropria dos códigos tradicionais para alterá-los de acordo com sua cultura marginalizada pelo mainstream. Os negros puderam adentrar o campo restrito do cinema de massa, substituindo os tipos impostos pelo cinema mainstream pelos seus próprios tipos, efetivamente expandindo as possíveis representações de sua figura. Em seus filmes, personagens negras foram permitidas a qualidade mais básica e digna de qualquer personagem: a participação no jogo de regras e códigos que compunham o gênero numa posição de igualdade (LAWRENCE, 2008), ou seja, agência.

Ainda assim, o blaxploitation ao visar o lucro, ou seja, ser um produto inserido numa rede de consumo e ainda estar inserido num diagrama produtivo que exige o medo da diferença, também caiu no mesmo erro das tipificações. Em um dos filmes mais importantes do blaxploitation, Blacula (Estados Unidos, 1972) de Willian Crain – sobre um vampiro negro que

atormenta a periferia de Nova Iorque –, se reproduz o discurso da alteridade ameaçadora. Blacula (William Marshall) é um imigrante africano, com estranhos ares de nobreza europeia, aterrorizando americanos. Em seu primeiro ataque, vitima um casal, um negro e outro branco, homossexual. Blacula mata o branco após um irônico, dadas as cicunstâncias históricas, plano subjetivo no qual desliza o olhar entre os dois para selecionar sua primeira vítima até centrar-se no homem branco. Na inversão das dinâmicas de poder, em um filme protagonizado por negros para negros, o branco se torna a alteridade descartável, reconhecido formalmente pelo plano subjetivo. Além disso, novas alteridades são hierarquizadas na evidente escolha simbólica da sexualidade "desviante" como gatilho da diferença que motivará a morte. Eliminada a questão da raça, o mecânismo específico do poder pertinente ao gênero do horror se desloca do negro para o homosexual e o racismo é substituído pelo machismo e homofobia na determinação daquela morte.

Aqui se revela uma outra questão que não diz respeito apenas à etnia dos seus participantes mas da própria dinâmica de poder do gênero. A lógica da eliminação da alteridade se perpetua, embora seus atores mudem. O movimento de resistência aos artifícios do poder, incorporado na apropriação dos códigos e estruturas de gênero foi absorvido pelas potencialidades mercantis do campo em que estava inserido (LAWRENCE, 2008, p. 94). O esquema de produção tipicamente industrial que os filmes de gêneros estavam inseridos para garantir seu sucesso necessitava também da reprodução de suas formas de opressão para alimentar um olhar do espectador que demanda aquela violência. Ao tentar jogar o jogo para aspirar algum tipo de dominância ou subversão apenas se reforçaram as próprias estruturas de dominação, atualizando as definições estereotípicas da população negra americana, associando-a em conjunto com os estereótipos atuantes no imaginário popular, demonstrando-se assim o blaxploitation como um espaço de concessão e não de subversão. O negro que antes era figurado como servil e ignorante, com um papel meramente acessório na narrativa, agora também será figurado ameaçadoramente nos criminosos da sociedade. Se nos policiais clássicos de Hollywood as ameaças eram, apesar de tudo, ainda brancas, o negro agora toma parte na figura do inimigo urbano, de certa forma resgatando a sua forma original cinematográfica (COLEMAN, 2011, p. 63), antes de sua figura ter sido domada como acessório. O gueto se torna o local da alteridade, o não-americano dentro da América.

A ascensão e queda do blaxploitation ao menos abriu portas para a participação dos atores negros no mercado americano. O negro ascende de figurante ou raro coadjuvante para participante, e nesta dinâmica de concessão de empoderamento, contraditoriamente, realça sua vulnerabilidade dentro do sistema. Nos filmes de horror isto significou dialogar diretamente com a série de regras que compunham o texto, colocando o negro na linha de fogo oficialmente, complexificando a domesticação de sua figura pela indústria e ampliando os mecanismos simbólicos de reafirmação de sua posição social. Dispondo de um rol de vítimas brancas e um negro geralmente isolado (a "cota" negra do filme), num gênero construído mercadologicamente através do temor, doutrinação e apagamento da alteridade, herdeiro direto das fábulas moralistas, se apagará aquele que possui o maior aspecto de alteridade do elenco.

O discurso clichê do negro como o primeiro a morrer é uma hipérbole de uma certeza infelizmente mundana: a inevitável morte do negro nos filmes de horror. Numa matéria de 2013, o site Complex checa a hipótese da morte inicial do negro a partir duma amostragem de

50 filmes populares de horror. O negro é o primeiro a morrer em apenas 10% dos filmes o que desaprova a hipótese. Porém passa ignorado ao autor da matéria que as personagens negras possuem uma taxa de mortalidade assombrosa de 80% nos filmes listados. Com uma amostragem expandida de 1000 filmes, o site especializado em filmes de horror contendo negros blackhorrormovies.com identificou uma taxa de mortalidade de 45% de negros dentro do gênero. Números abismais – quase 1 a cada 2 negros presentes morrem nos filmes de horror – visto a pouquíssima representatividade do negro nas telas. Além disso, de acordo com o editor, cerca de 30% dos sobreviventes o fazem através de uma recusa absoluta de sequer participar do filme a partir da total irrelevância narrativa, ou seja um retorno ao figurantismo, ou através da saída integral da narrativa no momento em que a ameaça é identificada, o que na prática é uma vitória contra a morte através do apagamento da personagem e de sua agência, a marginalizando também dentro do texto, totalizando o que podemos chamar de uma taxa de morte simbólica de 75%. O site também identifica que geralmente sobrevivem apenas os negros que são estrelados por artistas famosos. O capital narrativo que influencia a sobrevivência das personagens negras é diretamente relacionado com seu capital social e econômico extrafilmíco. Sobrevivem os negros que conseguiram transitar pacificamente entre os dominantes além da diegese, que possuem valor de mercado externo à narrativa, que possuem maior nível de aceitação popular. Eles compram a sua sobrevivência através do capital social e econômico de seu intérprete. O negro no filme de terror é, mais do que qualquer outro, descartável. E ele é descartável unicamente por sua raça, definido como descartável através dela. Tipificado como corpo contábil por natureza.

A política em filme

Passado este panorama introdutório ao problema da raça no gênero de horror, que se encerrou com o diagnóstico da contabilidade do corpo negro, partamos para um exemplar muito singular e relativamente recente de desvio destes padrões, em busca de novas camadas de diagnósticos e possíveis soluções oferecidas pela sua prática fílmica.

Corra! (Estados Unidos, 2017) foi lançado durante um novo período de efervescência social, num Estados Unidos dividido politicamente, com a eleição de Donald Trump, e racialmente, onde as sequelas de assassinatos de negros pela polícia norte-americana motivaram a criação de insurgências sociais como o movimento #blacklivesmatter. O filme foi campeão de crítica e sucesso de público, se tornando um dos maiores sucessos independentes do cinema mundial no ano de seu lançamento. Dirigido e escrito por Jordan Peele, o filme narra o fim de semana que um fotógrafo negro, Chris (Daniel Kaluuya), passa na comunidade de classe média alta dos pais de sua namorada branca. O que parecia ser um fim de semana inocente se torna um pesadelo quando o comportamento estranho dos familiares e dos empregados parecem evidenciar alguma conspiração se formando ao seu redor. A conspiração revela que a comunidade abduz negros e utiliza seus corpos para alongar sua vida.

Corra! é um filme de gênero quase prototípico. Como de praxe, nas tentativas de subverter o gênero, ele se utiliza da paródia em seu sentido mais expandido. Além da mera galhofa o que a paródia visa é a exposição nua (HUTCHEON, 1985) do discurso tornando explícito as dinâmicas internas que o motivam. O destrinchamento daquilo que o organiza para poder alte-

rá-lo criticamente a partir de seus próprios enunciados. Assim, em Corra!, os códigos habituais dos filmes de horror estão presentes mas com intuito sumariamente diferente do costumeiro. Seu diretor tem o conhecimento de algo muito sintomático da indústria: que a presença de um protagonista negro realista, que não renegue ou ignore sua cor, é o suficiente para criar alguma forma de distúrbio dentro do discurso automáticamente o parodiando. A ausência dos negros no gênero é tamanha que qualquer inserção não tipificante, ou seja, crível, chama atenção pras deficiências representativas que antes eram ignoradas, nesta tentativa contínua de branquificar ou "despolitizar" os filmes de conflitos raciais como é costumeiro no gênero. Em Corra!, os personagens negros sabem que são negros e, numa atitude comum mas praticamente inédita dentro deste tipo de filme, chegam a cogitar legitimadamente que a violência que sofrem pode possuir motivações sociais.

A cena inicial do filme é um bom exemplo desta reflexividade crítica. Um homem negro (Keith Stanfield) caminha a noite por um rico subúrbio norte-americano quando percebe um carro se aproximando silenciosamente. Ele está, assim como o espectador, diante de um índice banal de filmes de suspense e horror, um código que torna iminente alguma forma de violência ou ataque. A singularidade do filme é a reação da personagem, que evoca neste código usado à exaustão os inúmeros abusos e injustiças que pendem a balança do outro lado da tela. Diante dos clichês do horror, que transcendem uma mera metalinguagem pós-moderna – aos moldes de uma série como Pânico, que se reconhece ativamente como parte de um gênero – para se tornarem imanentemente políticos, sentencia: "Eu não... hoje não!".

Peele define brevemente com esta cena que suas personagens não habitam um mundo no qual a política inexiste e que sua raça é sumariamente ignorada em prol de uma ilusória igualdade gerada a partir de uma mortalidade dita apolítica. Este mesmo personagem, após sofrer o ataque e experimentos, voltará docilizado, controlado pelo discurso branquificante. Um forte comentário de como não só o cinema de horror, mas como de maneira geral o cinema americano trata a figura do negro, almejando o apagamento de sua cor e assim de sua consciência política para consigo eliminar os meios de resistência num movimento de falsa integração.

Os códigos temerários do gênero, como o carro silencioso à espreita, o atropelo de um cervo na estrada, os olhares estranhos dos vizinhos ricos suburbanos, também funcionam em outra camada entre as personagens brancas, negras e seus espectadores. Elas são refletidas pelas personagens, numa disputa entre os enunciados conservadores do gênero e os enunciados políticos da vida, num embate de visibilidades advindas do falar e pensar politicamente usualmente omitida em filmes de horror. Quando atropelam um cervo na estrada, o enunciado do gênero indicaria no animal atropelado uma profecia macabra, um índice tenebroso que prenuncia a presença da morte naquela casa. Já a reação do protagonista inverte esta relação de generalidade porque ele enxerga no cervo a morte da própria mãe, como se já entrasse no filme contaminada por ela. Em seguida, diálogos como o do patriarca da família que acusa os cervos de estarem invadindo todos os espaços da comunidade e que, portanto, devem ser exterminados, adquirem uma ressonância social com o público que identifica nesta polissemia dos enunciados uma relação à hierarquia social e racial do filme.

O filme é repleto de situações semelhantes, que transitam de um medo genérico, clichês intercambiáveis, para um temor incorporado à política de vida de suas personagens. Que sabem que as condições do filme – uma comunidade branca e rica aceitando um negro de

braços abertos – não são naturais e enxergam com suspeita qualquer naturalização de uma paz de espírito coletiva que inexiste de fato no mundo, pondo em conflito os múltiplos discursos presentes habitualmente nos filmes de horror. De um lado, representado pelas ações dos vilões e do discurso padronizado do gênero, temos a família nuclear americana. O centro de toda uma cinematografia dedicada à preservá-la a todo custo e que promove uma visão de mundo unitária desde que os negros, latinos e outras minorias saibam seu lugar. Do outro lado, algo que se esconde nas profundezas deste discurso: que a negritude – assim como outras formas de alteridade – sempre foi uma qualidade negada às personagens. Através deste discurso do horror como o lugar do apolítico, regido apenas pela pureza dos afetos, da pureza do medo. Mas o apolítico tende unicamente a refletir as demandas dos dominantes, efetivamente exigindo que as minorias se tornem a maioria (TURNER, 1999, p. 94), se tornem a norma-padrão antes de serem descartados. Há uma tripla negação, a negação de sua raça, de sua agência e de sua vida.

As personagens negras tornam o filme imediatamente político por possuírem uma existência que não é possível sem qualquer forma de política de si. Distante do privilégio do homem branco e rico, passível de se representar e caracterizar prioritariamente a partir de si mesmo, o homem negro não existe isoladamente, jamais torna manifesto qualquer anseio de individualidade que o torne centro de seu próprio mundo. Ele é possuidor de uma alteridade contaminada por dualidades ou triplicidades discursivas, de olhares que determinam sua própria visibilidade: o discurso próprio para si e o discurso dos outros que o enxergam como alteridade ameaçadora encarnada na sua cor. Possui a mesma alteridade que inclusive é o que define algo como ameaça ou não dentro do gênero, podendo até mesmo definido no discurso ideológico como a ameaça secundária ou terciária a ser eliminada pelo diagrama da violência, o negro como outra ou segunda monstruosidade (COLEMAN, 2011, p. 6) presente no filme.

Este diagnóstico que delineamos é demonstrado com inteligência na constante interação entre o protagonista e seu amigo Rod (LilRel Howery). Distanciado dos eventos da narrativa, portanto da rede simbólica de reforço ideológico, Rod tem uma percepção completamente diferente dos eventos que cercam Chris. Este, inserido num sistema ideológico que tenta eliminar as diferenças o conduzindo através de termos de aceitação e igualdade, continuamente se convence que a desigualdade – a conspiração que se forma ao seu redor para lhe roubar o corpo – é circunstancial, numa tentativa contínua de se convencer como parte integral da estrutura que lhe domina. Por outro lado, Rod, funcionário de um órgão regulador e consciente dos meios de controle social, deve sempre relembrá-lo que aquilo não passa de ilusão e reforço ideológico, da captura de seus desejos de aceitação e mobilidade social em torno de uma ilusão pouco factível. No filme de horror, se teme o diferente que traz consigo o distúrbio representado na figura da morte assombrando suas personagens. É o diferente que confunde os esquemas vigentes gerando o terror e o inquietante, é o diferente que torna manifesto os sentimentos negativos elementares ao gênero, que os objetiva em figuras e representações específicas com funções muito específicas. A mesma diferença que sentencia as minorias para uma inevitável morte.

Considerações finais

Como escapar destas problemáticas expostas da representação racial no horror se elas parecem estar entrelaçadas com a própria composição do gênero? Jordan Peele parece

indicar duas soluções com Corra!:

A primeira, e possivelmente maior solução, ampliável a todos os gêneros, é a construção política de suas personagens. Assumindo que devido à histórica ausência do negro no gênero, qualquer cena que os envolva imediatamente deverá ser construída sob uma carga política reconhecida não só pelo cineasta e pelos espectadores como também pelas próprias personagens. Ironicamente, por serem vítimas diárias é seu habitus, as dinâmicas de poder invisíveis introjetadas em seu comportamento mundano (BOURDIEU, 1989, p. 60) de oprimido que oferece os meios de reconhecer as ameaças codificadas, tornando-se personagens metalinguísticos e críticos por natureza, que leem e desconstroem os códigos do filme enquanto estes estão em processo de formação. Incorpora-se assim ao discurso fílmico a capacidade de refletir criticamente as suas origens nada inocentes. De admitir a presença de um interlocutor primário – que não é necessariamente o autor – que guia seu texto no lugar de uma neutralidade divina que apenas relata e demonstra as ações.

Há uma segunda contribuição pontual do filme – dependente também do trabalho feito no blaxploitation e de outros filmes negros de horror – na subversão deste gênero discursivo. Ele dá ao personagem negro a capacidade de também reconhecer uma alteridade ameaçadora nos outros e acima disso, ser o ponto nuclear de onde esta alteridade será identificada, se subjetivando como legítimo ator social através do deslocamento das dinâmicas já sedimentadas. Dentro desta hipótese, o gênero do horror nunca funcionará de acordo com uma igualdade, a partir de um respeito mútuo entre todas as personagens, de empatia profunda. No momento que a morte se tornou tão central à sua estrutura, a igualdade se torna contraprodutiva aos afetos que o gênero tenta alcançar. No entanto, a construção discursiva do gênero eliminava a possibilidade de reconhecer o distúrbio da alteridade a todas as personagens. Apenas a figura hegemônica branca poderia imperar como zona neutra de onde se apontariam as possibilidades hierárquicas que o diagrama de poder demanda. Se assiste a um filme de horror para sentir medo e ameaça, e para haver algum medo é necessária uma alteridade ameaçadora em cena. Com os blaxploitation e filmes como Corra! há um deslocamento em direção à difusão desta alteridade ameaçadora de acordo com as demandas da obra, à pluralidade de representações políticas e não do gênero em que esta se insere.

No entanto, esta segunda solução reforça um incômodo que atravessa nosso texto: sempre nos parece que a mera absorção nos códigos do gênero não é suficiente, servindo apenas para reproduzir alguma ideologia vigente, visto que a estrutura do próprio gênero é pautada numa relação de desigualdade qualquer, no qual as personagens necessitam sempre serem ordenadas para a morte de alguma maneira, em menor ou maior grau, mesmo que morte alguma ocorra. A presença da morte já é presença de uma hierarquização que determina o destino e valor de suas personagens. Para haver uma verdadeira mudança, seria necessário impelir o gênero a uma transmutação que não admite mais o simplismo utilitário duma indústria cultural que reproduz as estruturas do capitalismo – a descartabilidade industrial dos corpos – e a mitomania dos grandes estúdios, que encontraram na morte em tela mais um produto para se consumir e escalonar. O gênero precisaria deslocar seu foco de atenção para o medo no lugar da morte fetichizada e capitalizada. Quando a morte ou sua ameaça se tornariam de fato um grande acontecimento e não só mais um elemento do prazer escopofílico, mais um item a ser cortado dos pré-requisitos de um filme de horror tido como satisfatório. No qual a morte não

faria mais parte de uma estrutura de controle em suas histórias, instrumentalizada em prol da reprodução de estruturas de desigualdade através de sua força reguladora, sejam estas estruturas quaisquer que sejam. Talvez seja necessária uma contradição para buscar uma alternativa factível que não seja meramente a rejeição absoluta do gênero: matar a morte nos filmes de horror.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2002.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

CHERRY, Brigid. Horror. New York: Routledge, 2009.

CLOVER, Carol J. Men, Women and Chainsaws: Gender in the modern horror film. Princenton: Princeton University Press, 1992.

COLEMAN, R. R. M., Horror Noire: Blacks in American Horror Films. New York: Routledge, 2011.

FIORIN, José Luiz. Introdução ao Pensamento de Bakhtin. São Paulo: Editora Ática, 2011. Edição digital.

GOMERY, Douglas. The Hollywood Studio System. In: NOWELL-SMITH, Geoff (ed). Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1992

HUTCHEON, Linda. Uma Teoria da Paródia. Lisboa: Edições 70, 1985.

LAWRENCE, Novotny. Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre. New York: Routledge, 2008.

KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia. Guarulhos: EDUSC, 2001.

KONOW, David. Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred Years of Classic Horror Films. New York: St. Martin Griffith, 2012. Edição digital.

RICOEUR, Paul. Hermenêutica e Ideologias. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

TURNER, Graeme. Film as Social Practice. New York: Routledge, 1999.

Filmografia:

A Noite dos Mortos-Vivos (1968) de George A. Romero. Estados Unidos.

Blacula, o Vampiro Negro (1972) de William Crain. Estados Unidos.

Corra! (2017) de Jordan Peele. Estados Unidos.

LAB CRIATIVO

UNIFG

ecossistema ânima