

Pasolini e ...

Design
Educação
Cultura

Gamba Jr.
Solange Jobim



Este livro é resultado de uma longa trajetória de ensino e pesquisa sobre a obra de Pier Paolo Pasolini, uma parceria dos programas de pós-graduação de Artes & Design e de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Como parte dessas ações, desde 2011, temos administrado nesses programas uma disciplina sobre o autor. Assim, com a edição desta publicação, celebramos não apenas os 100 anos de seu nascimento, mas também os dez anos da disciplina.

O livro surge da ideia de reunir as leituras realizadas por pesquisadores quando cursaram essa disciplina e que, ao se apropriarem da obra de Pasolini, comprovam a amplitude dos desdobramentos que essa experiência provocou em seus leitores e em seus universos plurais de pesquisa.

O que se destaca nos textos que compõem a presente obra, além da diversidade de temas na produção do saber em ciências humanas, é também o diálogo com diferentes autores e objetos de estudo, metodologias de trabalho e abordagens semiológicas. A coletânea certifica a atualidade que a obra de Pasolini oferece para uma releitura contemporânea de questões políticas, sociais e culturais pertinentes à realidade brasileira e da América Latina.

Na capa, o destaque é para a máquina de escrever do autor porque, embora ele seja mais conhecido como cineasta, neste livro, destacamos sua produção multifacetada como ensaísta, semiólogo, poeta, romancista, dramaturgo e desenhista. Na arte, um corvo recupera a inicial de seu nome no teclado, trazendo sua obra para o presente, reforçando a alegoria de mensageiro de notícias boas e ruins geralmente associada ao animal. Animal que em sua obra tem várias inserções como no filme-fábula *Gaviões e Passarinhos* (1966) onde um corvo falante também é portador de uma mensagem. Ele representa a voz do manifesto comunista diante dos protagonistas, pai e filho, na Itália do Pós-guerra. Uma mensagem nem sempre legível e fácil de ser recebida, mas cada vez mais importante para o debate sobre a contemporaneidade.

1ª Edição 2022

Revisão: Miguel Farah Neto

Projeto gráfico e capa: Miguel Carvalho

Assistente: Camilla Serrão



Rio Books

Av. Pedro Calmon 550 – Térreo

Rio de Janeiro – RJ

Telefone: 21 99312 7220

CEP 21941-972 - RIO DE JANEIRO

contato@riobooks.com.br

www.riobooks.com.br

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

G187

Gamba Junior, Nilton G.

Pasolini e ...: design, educação, cultura /

Nilton G. Gamba Junior, Solange Jobim.

Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

Livro em PDF

200 p., il.

ISBN 978-65-87913-80-3

1. Design. 2. Cultura. I. Gamba Junior, Nilton G. II. Jobim, Solange. III. Título.

CDD 745.4

Todos os direitos desta edição são reservados a:

Nilton Gonçalves Gamba Jr e Solange Jobim e Souza

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônicos ou mecânicos, incluindo fotocópias e gravação) ou arquivada em qualquer sistema de banco de dados sem permissão escrita do titular do editor. Os artigos e as imagens reproduzidas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

Pasolini e ...

Design
Educação
Cultura

Gamba Jr.
Solange Jobim



Sumário

Introdução

Solange Jobim e Souza e Nilton G. Gamba Junior

08

Abertura

Pasolini e... A Violência do consumo

Por uma crítica da violência do novo Poder: a cidadania em risco

Solange Jobim e Souza

11

1. Pasolini e... Design

**A Naturalização e a Desnaturalização da Linguagem Visual:
Diálogos entre Pasolini, Benjamin, Gombrich e Barthes**

Pedro Sarmento e Nilton G. Gamba Junior

24

25

**O design e a semântica das coisas:
um diálogo entre Pasolini, Flusser, Denis e Papanek**

Rosana Ferreira Alexandre

39

**O discurso dos objetos: diálogos com o Design sobre a possibilidade
de uma formação visual por meio do livro de literatura para crianças e jovens**

Maíra Lacerda e Jackeline Lima Farbiarz

50

**A Potência da Linguagem Inarticulada dos Objetos
em um trecho do Circuito Casas Tela**

Jorge Langone

62

Pasolini e diálogos com as favelas e os favelados

Davison Coutinho

73

2. Pasolini e... Educação

**A Linguagem Pedagógica das Coisas em um projeto de resignificação
do espaço de pré-escolas em São Tomé, África**

Eliane Jordy e Rita Couto

84

85

A pedagogia animada das coisas

Gabriel Filipe Santiago Cruz, Rita Maria de Souza Couto e Flávia Nizia da Fonseca Ribeiro

96

Pasolini y el instinto del oficio

Ana Vanessa Siviero Pérez

106

3. Pasolini e... Cultura

Pasolini e a falsa tolerância sexual no Brasil atual

Carlos Guilherme Mace Altmayer

114

115

Pasolini e a reificação dos sinais de transgressão social

Humberto Barros

134

O nascimento do ciborgue: das bases críticas de Pasolini à preciosidade dos tempos pós-modernos

Natalia Chaves Bruno

143

Jovens, consumo, a (falsa) tolerância e o imperativo do gozo: uma interface entre Maria Rita Kehl e Pier Paolo Pasolini

Sabrina Dal Ongaro Savegnago

155

El poeta de las cenizas

Jaime Reyes Gil

169

Encerramento

Pasolini e... A violência da morte

Nilton G. Gamba Junior

178

Autores

197

Introdução

Este livro é resultado de uma longa trajetória de ensino e pesquisa, iniciada em 2011, sobre a obra de Pier Paolo Pasolini, uma parceria dos programas de pós-graduação de Artes & Design e de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Desde então, temos administrado, nesses programas, uma disciplina sobre o autor. Com a edição deste trabalho, celebramos não apenas os dez anos de imersão de pesquisadores na obra de Pasolini, no âmbito da disciplina, mas também os 100 anos de seu nascimento.

Também em 2011, foi criado o Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura - NIMESC, ampliando o diálogo de Pasolini com diversas áreas das ciências humanas e sociais. Vale destacar que o NIMESC, além de integrar estudos e pesquisas interdisciplinares, abriu espaço para o desenvolvimento de projetos de extensão, unindo os Departamentos de Artes & Design e Psicologia na criação de estratégias metodológicas de formação de recursos humanos e valorização cultural de saberes e fazeres de grupos sociais diversos. O enfoque interdisciplinar desses projetos permitiu, desde então, a participação de alunos de vários cursos, como Comunicação, Literatura, Educação e Ciências Sociais, além daqueles pertencentes aos nossos departamentos.

Nesse contexto, o livro surge da ideia de reunir as leituras realizadas por pesquisadores quando cursaram essa disciplina e que, ao se apropriarem da obra de Pasolini, comprovam a amplitude dos desdobramentos que essa experiência provocou em seus leitores e em seus universos plurais de pesquisa. O que se destaca nos textos que compõem a presente obra, além da diversidade de temas na produção do saber em ciências humanas, é também o diálogo com diferentes autores e objetos de estudo, metodologias de trabalho e abordagens semiológicas, certificando a atualidade que

a obra de Pasolini oferece para uma releitura contemporânea de questões políticas, sociais e culturais pertinentes à realidade brasileira e da América Latina¹. O foco desta publicação é, portanto, a relevância de sua obra na formação de pesquisadores e docentes, muitas vezes, sendo a disciplina o primeiro contato deles com o autor.

A produção de Pier Paolo Pasolini, nascido em 1922, se inicia com o autor muito jovem, entre os anos 1940 e 1970, mas suas reflexões são visionárias e se oferecem como uma contribuição viva para a contemporaneidade e para questões que emergem mais de 40 anos após sua morte. No termo por ele forjado *semiologia da realidade*, que pode parecer ousado na sua perspectiva de abrangência, reside a semente dessa amplitude de desdobramentos. Outro aspecto fundamental, sem dúvida, é a diversidade de suas atuações, que, além da criação artística no cinema, poesia, teatro, literatura e pintura, incluem uma produção ensaística e teórica como semiólogo, linguista e crítico da cultura, contribuindo ainda mais para esse amplo espectro de diálogos.

Com a obra teórica do autor há muitas décadas fora de catálogo no Brasil, 2020 é marcado pelo relançamento da coletânea *Escritos Corsários* em português e também por este livro, que, igualmente, ratifica os esforços de revitalização do estudo de Pasolini no Brasil contemporâneo, preparando as celebrações do centenário de seu nascimento, em 2022. A relevância dessa releitura na atualidade nacional se dá, em primeiro lugar, por sua preocupação política com os modelos de fascismo na cultura e também por sua afinidade com a atual crítica ao colonialismo predatório, aspectos que atravessam toda a sua reflexão sobre saberes locais e formas de dominação e destruição, que ele vai chamar de *genocídio cultural*.

Demos ao livro o título de *Pasolini e...* como uma provocação a esta abertura de sua obra a tantas leituras no tempo e no espaço. Uma porta aberta, seja pela sua morte prematura e violenta, seja por deixar obras inacabadas, como o roteiro de *Porno-teo-colossal*, que seria uma continuidade de *Saló, 120 dias de Sodoma*. O livro se subdivide em três sessões, organizando uma indicação das principais áreas que completam as reticências do título: Design, Educação e Cultura. No entanto, o atravessamento entre as disciplinas, saberes e especializações é uma prática natural, ao se utilizar o referencial do autor, e poderemos encontrar essa transversalidade também nos trabalhos apresentados.

Os textos apontam conexões entre Pasolini e autores como Benjamin, Barthes, Gombrich, Flusser, Donna Haraway, Papanek, Lyotard ou Maria Rita Kehl, entre outros, e a aplicação de seus conceitos em temas como linguagem visual, infância, ética, literatura, grafite, favelas, escola, animação, sexualidade, política, cultura pop e ciborgues, em contextos culturais bem distintos como Chile, Brasil ou São Tomé e Príncipe. Complementando essa introdução, nós, os organizadores, elaboramos uma abertura e um encerramento, destacando a pungência e a carnalidade da abordagem pasoliniana da vida e da morte, convidando, então, à leitura de uma narrativa multifacetada sobre a potência epistemológica dos escritos multiformes de Pier Paolo Pasolini.

Solange Jobim e Souza e Nilton G. Gamba Junior

1 Dois dos textos dessa coletânea são de pesquisadores do Chile, por meio de uma parceria do Programa de Pós-Graduação em Design com a Pontifícia Universidad Católica de Valparaíso, e foram mantidos na língua original.

Abertura

Pasolini e... A violência do consumo

Solange Jobim e Souza

Por uma crítica da violência do novo Poder: a cidadania em risco

Como pesquisadora da área da psicologia crítica e social tenho especialmente buscado compreender a produção da infância e da juventude no contexto da cultura do consumo e da sociedade de informação. Algumas questões orientam minhas indagações. Como definir a violência neste contexto? Como estabelecer uma relação entre cultura do consumo, linguagem, modos de subjetivação e violência? Como se organizam as relações de poder no mundo contemporâneo e como tais relações colocam a cidadania em risco?

Para responder tais questões pretendo articular a teoria da linguagem de Pier Paolo Pasolini com a produção da subjetividade de crianças e jovens no mundo contemporâneo e, com base nesta articulação, construir a crítica da cultura do consumo como prática social e coletiva de uma violência consentida pelo sistema de produção no capitalismo avançado. Por não encontrar uma denominação que faça justiça à mutação antropológica em curso com o advento do “fascismo do consumo”¹, Pasolini prefere admitir sua incapacidade em dar um nome preciso ao que se configura como um novo Poder.

1 Expressão criada por Pasolini.

Pasolini utiliza a expressão “novo Poder” para caracterizar uma nova forma de fascismo que padronizou culturalmente a Itália, resultado de uma mutação da classe dominante através da imposição do hedonismo e da “joie de vivre”. O autor afirma que escreve Poder com letra maiúscula só porque sinceramente não sabe em que consiste esse novo poder e quem o representa, ainda que reconheça nele algumas características, como por exemplo, sua recusa do velho reacionarismo e do velho clericalismo, sua decisão de abandonar a Igreja, sua determinação (coroadada de sucesso) de transformar camponeses e subproletários em pequenos burgueses, e, sobretudo sua ânsia de produzir e consumir. Em síntese, o novo Poder é uma forma inteiramente nova de rearranjo contemporâneo de manutenção do capitalismo mundial integrado, manipulando a produção subjetiva, a serviço de uma cultura do consumo padronizada e generalizada. Segundo o autor, o projeto genocida em curso é radicalmente perigoso e violento porque conta com a adesão do homem comum, pois a cultura do consumo invade a subjetividade das pessoas convencendo-as de que esta é a única opção de existir e ser feliz. Assim, os interesses hegemônicos do poder econômico se consolidam, ainda que a revelia da destruição dos valores verdadeiramente humanistas. O novo Poder está presente nos hábitos, comportamentos e costumes do homem comum, capturado pela falsa promessa de felicidade que a cultura do consumo impõe como padrão para todo e qualquer cidadão, afirma Pasolini. E é por isso que neste artigo pretendo colocar em pauta que as crianças e os jovens são os mais vulneráveis, justo porque o novo Poder tem como meta domesticá-los desde a mais tenra idade e, assim, consolidar o projeto de autodestruição da cidadania.

Nosso objetivo é explicitar as relações de poder nas complexas sociedades do mundo atual, e o surgimento de um novo tipo de violência que se caracteriza não só pelo controle do acesso material aos bens de consumo, mas, especialmente, pelo controle das formas de linguagem que circulam nas diversas práticas cotidianas, promovendo a padronização do desejo, no contexto das manifestações do hedonismo das massas. Em outras palavras, o que se pretende mostrar é o potencial da abordagem semiológica de Pasolini para uma crítica da cultura do consumo como exercício de uma violência que coloca a cidadania em risco.

Pasolini, um dos contemporâneos mais lúcidos do nosso século, denunciou em seus ensaios corsários, como também em sua obra cinematográfica, a dimensão de nossa tragédia atual, comparando a violência do poder no regime fascista com o Novo Poder instituído pela cultura do consumo.

Para ele, o fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas a repressão que desencadeou era limitada, pois controlava sua obediência pelo medo e pela coação. Em outras palavras, a adesão a esta forma de violência se personificava na figura real de uma liderança que se impunha como ameaça através de uma retórica, no campo puramente verbal, de culto ao medo e a resignação. Hoje, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo “fascismo do

consumo” é total e incondicional. Os verdadeiros e legítimos modelos culturais de uma sociedade plural e diversificada são rejeitados e substituídos por uma padronização com base em critérios estipulados pelo sistema de consumo. O sistema econômico atual não se contenta em fabricar o sujeito consumidor, mas pretende tornar inconcebível qualquer outra forma de existência. Deste modo, todos de uma forma ou de outra acabam se encaixando em um grupo de consumidores previsto pelo sistema de produção.

Para Pasolini, a tolerância da ideologia hedonista do novo Poder é a pior das repressões da história humana. Mas como é exercida tal repressão? Principalmente, afirma, através de duas revoluções internas à organização burguesa: a revolução das infraestruturas e a revolução dos meios de informação². Contudo, a revolução dos meios de informação, especialmente com a expansão das tecnologias da informação na passagem do século XX para o século XXI, foi radical e decisiva. Esta nova forma de Poder se tornou hegemônica e se espalhou pelo mundo. Países que eram historicamente tão diferenciados e ricos em culturas originais vêm sendo assimilados pelo modelo imposto pela nova industrialização e pelo modo como esta se consolida e se alicerça no marketing veiculado nas redes sociais³. Este novo fenômeno cultural “padronizador”, denominado o “novo hedonismo das massas”, encontrou o seu perfeito modo de sustentação e expansão através da intermediação dos meios de informação e no avanço das tecnologias, ancorando-se especialmente na publicidade e no marketing, que antes tinha o respaldo televisivo, mas hoje ganha sua expansão ilimitada nas redes sociais, transformando o cidadão comum em agente e cúmplice do mercado.

O deslocamento do sistema de produção para o de consumo significa que o sistema já não precisa tanto do trabalhador, mas não abre mão do consumidor. Portanto, deve-se reconhecer que a eficácia de tal sistema implica a educação de um novo público consumidor que deve adaptar-se à velocidade com que as relações - entre pessoas e entre objetos e pessoas - são criadas e desfeitas.

O lugar que o mercado reservou para a criança tem sua trajetória ligada aos reordenamentos nas relações de produção e dos meios de comunicação, interferindo no modo como adultos e crianças percebem-se nesse contexto. Inicialmente a

2 A revolução das infra-estruturas, com as estradas e a expansão da motorização uniu estreitamente a periferia ao Centro, abolindo qualquer distância material, mas a revolução dos meios de informação foi ainda mais decisiva e radical no processo de padronização da cultura em um país extremamente diversificado como a Itália, especialmente nos usos dos dialetos.

3 Em 1970, Pier Paolo Pasolini filmou, em Saná, capital do Iêmen, algumas cenas do filme “Decameron”. Um dia após o término das filmagens, em 18 de outubro de 1970, impressionado com a beleza da cidade, decidiu filmá-la. Dessas imagens nasceu *Le mura di Sana'a* (“Os muros de Saná”). Pasolini ainda retornaria a Saná em 1973, para filmar várias sequências de *Il Fiore delle Mille e una notte* (As mil e uma noites). *Le mura di Sana'a* é um breve documentário em forma de apelo à UNESCO para que se protegesse e preservasse a cidade como patrimônio histórico-cultural da Humanidade. O filme foi lançado em 1974. Em 1986, o apelo do cineasta foi finalmente acolhido. A cidade antiga de Saná, ou seja, a parte murada da capital iemenita, com seus altos edifícios de adobe com ornamentos brancos, foi colocada pela UNESCO, em 1986 na Lista do Patrimônio Mundial. Para assistir o documentário siga o link: <https://www.youtube.com/watch?v=WckQYVt-lxA>

criança foi considerada como filha do cliente, mas, em seguida, conquistou o *status de cliente*. Isto porque os publicitários perceberam o enorme poder coercitivo da criança no âmbito da família. Podemos dizer que no decorrer do século XX o público infantil tornou-se fundamental, com o suporte da expertise dos publicitários, para mediar a relação dos adultos com as mercadorias. Com a televisão o “protagonismo” da criança, no âmbito da família, é direcionado para os pais ou adultos responsáveis no momento da escolha dos objetos de consumo. Evidentemente, a imagem da criança capturada pela publicidade televisiva passou a fazer parte da lógica da indústria cultural, cuja intenção foi criar mecanismos de sedução cada vez mais eficazes. Hoje tudo se repete, porém, a instrumentalização da infância a serviço do capitalismo ganhou uma maior autonomia nas redes sociais, fazendo das crianças, elas próprias consumidoras e publicitárias, colocando sua imagem a serviço de uma diversificação falsa do desejo.

A criança hoje ao participar das redes sociais continua integrando a instrumentalização do consumo como sujeito que participa da construção da cultura de sua época, sendo colocada a serviço da transformação dos valores sociais em bens de consumo. O que muda nesta nova lógica é o fato de que as crianças são elas próprias “alfabetizadas para o uso das mídias” de forma autônoma, desde muito cedo. Isto significa que o diálogo das crianças diretamente com as máquinas de produção de desejos, sem a intermediação do diálogo entre gerações, como um contraponto à cultura do consumo tal como ela se consolida nos dias de hoje, coloca em risco o potencial crítico necessário para enfrentarmos os desafios da nossa época.

Constata-se, assim, que as crianças trabalham quando participam dos mecanismos de sedução para o consumo e investem, sem ter plena consciência dessa intervenção na produção e na circulação das mercadorias e bens simbólicos. Assim, é possível admitir que as crianças estejam, no âmbito desta lógica, exercendo funções que sustentam o modelo econômico capitalista, mesmo que não seja em troca de remuneração. Em síntese, ao se envolver em qualquer atividade que alimenta o sistema social, tanto no aspecto simbólico e cultural, quanto no aspecto econômico, elas contribuem para alicerçar a cultura do consumo.

Na lógica do mercado, que hoje se expande através das novas estratégias de linguagem das redes sociais, o que importa continua sendo o valor agregado ao produto, não mais o produto em si. Não se consomem objetos, mas signos. Os objetos funcionam como elementos de prestígio e diferença social. Não se trata mais da necessidade associada à funcionalidade do objeto, mas do desejo que, insaciável, ganha novos sentidos nos objetos, criando necessidades.

Os modos de subjetivação no mundo contemporâneo revelam um tipo de comportamento que Jean Baudrillard (1995) identificou como mito da diferença. Todos advogam ser diferentes, mas poucos percebem o simulacro de “ser diferente” no contexto da cultura do consumo. De acordo com o autor, as estratégias criadas pela publicidade promovem a anulação das verdadeiras diferenças, ou seja, aquelas que dizem respeito à singularidade de cada um, em nome da produção industrial da diferença. Nesse sentido, a singularidade, que só ocorre na relação concreta e conflituosa com os outros e a realidade circundante, é re-

negada em favor de uma “personalização”, que nada mais é que a adoção de um entre os vários modelos de comportamento propostos pelo sistema. Isso significa que a verdadeira potência da singularidade é mascarada pela publicidade, que passa então a prescrever modos previsíveis de praticarmos as diferenças. É sobre a perda da diferença verdadeira que se fundamenta o mito da diferença na sociedade de consumo.

É neste contexto que Pasolini afirma que a linguagem dos gestos, do corpo, do comportamento, em suma, a linguagem física assume uma importância decisiva. Isto porque a conformação a este modelo se apresenta, antes de tudo, no vivido, no existencial e, conseqüentemente, no corpo e no comportamento. A linguagem das coisas ou dos objetos que circulam como mercadorias é uma linguagem desprovida de léxico, de gramática e de sintaxe, mas é surpreendentemente apreendida imediatamente porque é a linguagem que os homens desde sempre têm sido capazes de usar. O dizer coincide com o estar no mundo. É no embate entre essas forças discursivas silenciosas e inefáveis, que se constituem tanto o sujeito quanto o tipo de sociedade que o comporta.

A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais de sua condição social – torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma de seu espírito. (Pasolini, 1990, p. 127)

É aí que estão inscritos os valores da nova cultura da civilização do consumo, ou seja, do novo e do mais repressivo totalitarismo que já se viu. E são estes modelos de corpo e de linguagem física que transitam na vida social que são igualmente transmitidos nas redes sociais, alcançando indiscriminadamente todos os públicos, permitindo uma padronização do desejo sem precedentes. O processo de instrumentalização do corpo e dos gestos coincide com o esvaziamento da experiência sensível. A adesão a uma nova linguagem técnica invade as redes sociais e padroniza a forma de expressão dos sentimentos. O Emoji (pictogramas e ideogramas que transmitem a ideia de uma palavra ou frase) ou o Emoticon (uso de caracteres gráficos para representar emoções) são a expressão direta da instrumentalização dos afetos. A expressividade dos sentimentos ou emoções singulares se transforma em comunicabilidade de imagens padronizadas.

A linguagem da empresa, afirma Pasolini, é por definição uma linguagem puramente comunicativa. Os técnicos usam entre si um jargão especializado cuja função é rigidamente comunicativa. Neste novo contexto, o padrão linguístico que vigora dentro da fábrica tende a se expandir para fora, se fazendo presente em todos os âmbitos da vida social. Aqueles que produzem precisam manter com aqueles que consomem uma relação de negócios absolutamente clara. Esta é uma nova mutação antropológica proporcionada pela cultura do consumo.

Walter Benjamin, em 1936, no texto “O Narrador” declarou que a difusão da informação em grande escala tem uma participação decisiva no declínio da arte de narrar e, conseqüentemente, no empobrecimento da comunicabilidade da experiência sensível. Portanto, é necessário refletir sobre as condições de produção de conhecimento neste contexto, buscando transgredir os limites impostos pelo uso normativo das tecnologias, superando a domesticação do pensamento criativo.

É bem verdade que as redes sociais permitem o confronto e o debate entre a conformação ao desejo instituído pela industrialização e pelo marketing e a crítica a este mesmo poder, buscando alternativas de vida que contemplem o potencial criativo e transformador como frente de luta à imposição de um único modo de ser e existir. Contudo, para que as crianças e os jovens possam construir as condições necessárias para enfrentar este debate, ainda que se utilizando destas mesmas ferramentas, é necessária uma formação educativa que se alicerce no diálogo entre gerações, onde o confronto entre os saberes dos pais e os saberes dos filhos possam enfrentar as tensões indispensáveis para a consolidação do conhecimento crítico. A resposta a esta profunda mutação de valores, que se enraíza na instrumentalização da vida prática, poderá surgir do potencial criativo dos usos da linguagem na vida prática, transgredindo o seu uso normativo e, portanto, retomando a dimensão expressiva necessária para recuperar o diálogo desafiador entre valores técnicos e valores humanistas.

Dentro deste contexto da produção da subjetividade no âmbito da cultura do consumo e da sociedade da informação a questão que merece reflexão atenta, especialmente por parte de pais e educadores, diz respeito à crença de que existe um único caminho possível para a felicidade: o acesso aos bens de consumo. *Será que somos coniventes com a violência engendrada pela cultura do consumo, fazendo a criança acreditar que essa “falsa felicidade” é a única felicidade possível?*

A resposta a esta questão exige uma tomada de consciência, do fato objetivo e concreto, de que somos em parte responsáveis por engendrar comportamentos e produzir subjetividades. Faz-se, portanto, necessário assumir a responsabilidade por nossas atitudes frente às novas gerações — o que não é tarefa fácil, colocando para nós mesmos as seguintes indagações: será que aprendemos e concordamos integralmente e visceralmente com a cultura do consumo? Será que concordamos em avaliar a vida através dos objetos que circulam entre nós? Será que não são mais os outros, nossos semelhantes, e sim os objetos, as coisas, as mercadorias, que fornecem os elementos básicos para a constituição de nossas referências éticas, estéticas e morais? Se tais comportamentos estão naturalizados em nossas práticas sociais, nós nos tornamos cúmplices do sistema de alienação. Ou seja, a base da nossa constituição interna como sujeito encontra-se completamente esvaziada de sentidos próprios. Uma “felicidade” deserta e sem cultura tomou conta de nós.

O tato e o contato entre as gerações estão empobrecidos de verdadeiras experiências, aquelas que nos orgulhamos de contar quando nos sentimos herdeiros de uma tradição. Mas não há mais o que contar, diria Walter Benjamin em conversa com Pasolini, porque a abundância do supérfluo nos deixou mudos. Se tudo nos

dias de hoje se torna velho no mesmo instante que surge, como contar histórias sobre objetos sem história? A experiência cotidiana de veneração e sacralização dos objetos em uma sociedade consumista expõe a nossa mais profunda miséria, ou seja, *a ruptura do contato e do diálogo entre os adultos e os mais jovens*.

Pasolini, para expressar sua angústia sobre a profunda mutação antropológica do nosso tempo elabora uma narrativa em forma de diálogo entre gerações, no texto “Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas”, e diz o seguinte:

.... minha cultura (com seus esteticismos) me coloca numa postura crítica em relação às “coisas” modernas entendidas como signos linguísticos. A tua cultura, ao contrário, te faz aceitar essas coisas modernas como naturais e acolher o seu ensinamento como absoluto. Posso tentar desafinar, ou pelo menos colocar em dúvida, o que te ensinam os pais, professores, televisões, jornais e, principalmente, os meninos de tua idade. Mas sou absolutamente impotente contra o que te ensinaram e te ensinam as coisas. Sua linguagem é inarticulada e absolutamente rígida; é, portanto, inarticulado e rígido o espírito do teu aprendizado e das opiniões não verbais que se formaram em você através deste aprendizado. Nesse particular somos dois estranhos, que nada pode aproximar. (...) Portanto, no âmbito da linguagem das coisas, é um verdadeiro abismo que nos separa: um dos mais profundos saltos de geração que a história possa recordar. Aquilo que as coisas com sua linguagem me ensinaram é absolutamente diferente daquilo que as coisas com sua linguagem ensinaram a você. Não mudou, porém, a linguagem das coisas, caro Gennariello: são as próprias coisas que mudaram. E mudaram de maneira radical. (Pasolini, 1990, p.131)

Tanto para Benjamin como para Pasolini, é prova de honradez reconhecer e confessar nossa pobreza. É necessário confessar que essa pobreza não é mais privada, mas de toda a humanidade. Esta é a nova forma de barbárie que precisamos reconhecer e denunciar. Ela tem deixado marcas profundas, sendo, portanto, responsável pelo nosso sofrimento maior, a tragédia nossa de cada dia, quando não encontramos mais as palavras certas para aplacar a infelicidade das novas gerações.

A verdadeira manifestação da singularidade é hoje considerada um delito. E o cotidiano de nossos jovens, desde os objetos culturais que fazem parte do seu dia-a-dia, aos espaços públicos e privados que frequentam, passa a ser organizado de acordo com essa ideologia. Não importa a classe social, o confinamento acontece na mesma proporção. O menino que habita a favela se vê coagido a não carregar o símbolo individual da pobreza. O novo modelo não prevê nem o analfabetismo nem a rusticidade, porém não oferece condições para este jovem realizá-lo plenamente. Para o jovem de classe média tudo se repete, mas em outra dimensão. Ao adequar-se ao modelo midiático que lhe é familiar e substancialmente natural, torna-se grosseiro e infeliz. Frustração ou verdadeira ansiedade neurótica são hoje experiências subjetivas da nova geração (Pasolini, 1990, p. 59). Aceitaram sem resistência e com entusiasmo esse novo modelo que a *mass mídia* lhes impõe, segundo as normas da produção do bem-estar, ou seria segundo as normas da criação da verdadeira miséria de espírito? É através das mensagens da TV e hoje, com maior intensidade, do marketing produzido nas redes sociais que se manifesta o controle do novo Poder sobre os corpos, os afetos e a razão. Ainda que as mensagens veiculadas sejam camufladas na aceitação das diferenças e na tolerância aos prazeres, para Pasolini, a tolerância do novo Poder é de fato falsa, porque na realidade nenhum homem jamais foi obrigado a ser tão normal e conformista quanto o consumidor. Quanto ao hedonismo, diz o autor, ele encobre evidentemente uma decisão de preordenar tudo (inclusive a escolha e o prazer sexual) com uma crueldade sem precedentes na história. Trata-se, portanto, de uma padronização cultural repressiva, ainda que obtida através da imposição do hedonismo e da *joie de vivre*, que são apresentadas ao consumidor como palavras de ordem. O gozo generalizado não é apenas permitido, mas de agora em diante obrigatório (Pasolini, 1990, p. 87).

Quando se discute a busca pelo prazer é inevitável abordar o tema da produção da subjetividade neste contexto. Para Suely Rolnik (1997) o mercado intensifica as misturas dos modos de ser e existir, pulveriza as identidades e intensifica a produção de kits de perfis-padrão para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente do contexto geográfico, nacional e cultural. Identidades locais desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade.

Um mercado variado de drogas sustenta e produz esta demanda de ilusão, promovendo uma espécie de toxicomania generalizada. Mas a que drogas estou me referindo? - indaga Suely Rolnik (1997).

Primeiro as drogas propriamente ditas, fabricadas pela indústria farmacológica que são pelo menos de três tipos: produtos do narcotráfico, proporcionando miragens de onipotência ou de uma velocidade compatível com as exigências do mercado; fórmulas da psiquiatria biológica, nos fazendo crer que essa turbulência não passa de uma disfunção hormonal ou neurológica; e, para

incrementar o coquetel, miraculosas vitaminas prometendo uma saúde ilimitada, vacinada contra o stress e a finitude. Evidentemente não está sendo posto em questão aqui o benefício que trazem tais avanços da indústria farmacológica, mas apenas seu uso enquanto droga que sustenta a ilusão de identidade (Rolnik, 1997, p. 21-22).

Em contrapartida, Pasolini diz o seguinte:

(...) a droga vem preencher um vazio causado justamente pelo desejo de morte e que é, portanto, um vazio de cultura. Para amar a cultura é preciso uma forte vitalidade. Porque a cultura – em sentido específico, ou melhor, classista – é uma posse, e nada requer uma energia mais obstinada e alucinada do que o desejo de posse. Quem não possui nem em dose mínima essa energia, renuncia. E como, por causa dos seus traumas e da sua sensibilidade, em geral se trata de um indivíduo destinado à cultura específica, da elite, eis que abre ao seu redor aquele vazio cultural que é, aliás, desesperadamente desejado por ele (para poder morrer): vazio que ele preenche com o paliativo da droga. O efeito da droga, além disso, mimetiza o saber racional através de uma experiência, por assim dizer, aberrante, mas de qualquer forma homóloga a ele. (p.216-217).

(...) o fenômeno da droga mudou radicalmente de natureza em relação ao que era há dez ou vinte anos atrás. Tornou-se um fenômeno que diz respeito à massa e compreende, portanto, todas as classes sociais (mesmo que seu modelo continue sendo pequeno-burguês e seja provavelmente fornecido pela contestação). (p.219)

A questão permanece. Afinal, de que somos nós culpados, qual seria nossa responsabilidade, como adultos, em relação à infelicidade dos filhos? E os filhos, são eles inocentes? Pasolini responde: - A herança paterna negativa pode justificá-los pela metade, mas pela outra metade são eles próprios responsáveis. Não existem filhos inocentes. (Pasolini, 1990, p. 32)

A adesão – seja ela consciente ou inconsciente – de que existe um único modelo possível de felicidade e que a felicidade está no modo como conquistamos nosso acesso aos objetos de consumo, em detrimento dos valores verdadeiramente humanistas, torna tanto os pais como os filhos, cúmplices de um mesmo projeto trágico. A culpa dos pais é fazer os filhos acreditarem que a falsa felicidade é a única felicidade possível. Pasolini diria, que tanto mais culpados somos nós quanto maior é a nossa aceitação e convivência engendrada pelo “fascismo do consumo”. Recentemente, uma jovem postou nas redes sociais:

Duas amigas

Encheram o saco da vida,
as duas amigas.

Não eram adolescentes.

Classe média, prostituídas
e abortivas.

Mas encheram o saco da vida.

Muito trabalho.

Muita exaustão

E tudo isso

pra ficar só no final?

É isso? Encheram o saco da vida.

Morreram juntas no cinema, feito duas adolescentes abortivas,
pra mais tarde não morrerem sozinhas.

Comeram pipoca doce e beberam veneno,
mais doce ainda.

Na tela do cinema o filme que passava: procura-se um amigo
para o fim do mundo.

O veneno bateu e o mundo acabou.

Como não compreender o desejo do jovem que prefere morrer? Como poderia impedi-lo uma sociedade que lhe oferece um espetáculo tão trágico e tão repugnante de si mesma, indagaria Pasolini. Benjamin, em contrapartida, reconheceria nesta narrativa a confissão íntima de uma pobreza de experiência generalizada. Se prestarmos atenção como os jovens ousam narrar este vazio, podemos perceber como alguns buscam utilizar a linguagem como forma de expressar a escandalosa incapacidade de as novas gerações superarem o conluio com a subcultura a que são submetidas. Falar sobre suicídio é considerado tabu em uma sociedade que cultiva o hedonismo das massas. A ordem é manter não apenas a falsa tolerância como a falsa felicidade. E é por causa do silêncio em relação à morte simbólica, cultivada sorrateiramente em uma violência não reconhecida como tal, que somos surpreendidos com a morte real. Que forma atroz de desespero e de neurose impele um jovem à semelhante escolha? A cidadania está em risco justamente porque, de acordo com a lógica do sistema, tanto as crianças como os jovens não mais reconhecem o seu direito de escolha. Ao perder sua capacidade de resistir, submetendo-se ao controle da tirania do

consumo, este novo personagem da história atual, recebe como moeda de troca a infelicidade permanente ou, até mesmo, em alguns casos, a perda do desejo de viver. Essa visão apocalíptica do futuro é justificável, mas provavelmente injusta, pois se estamos aqui refletindo sobre este tema é porque temos confiança de que é possível desafiar nossa imaginação para que possam ser criados outros valores análogos àqueles que tornaram preciosa uma existência.

Talvez, diria Pasolini, apenas uma pequena experiência diversa na vida de um determinado jovem, apenas um simples encontro com alguém, tivesse bastado para que seu destino fosse outro. Faz-se urgente enfrentar o tabu da morte, tanto simbólica como real, fazendo existir algo novo que surja como forma de resistência e superação da violência imposta por uma cultura que nos torna invisíveis. A vítima potencial deste pacto com o fascismo do consumo são os jovens, especialmente quando percebem a impossibilidade em construir uma identidade fora dos padrões impostos.

De acordo com Pasolini (1990), é necessário rompermos com as barreiras intransponíveis entre as gerações que acabam por isolar os jovens da cultura dos mais velhos, impedindo-os de manter com seus pais uma relação dialética. Só através de tal relação dialética, ainda que dramática e conflituosa, é que os filhos podem tomar uma real consciência histórica de si mesmos, seguir adiante e superar os pais. O que se observa é que o isolamento no qual os jovens e os adultos se fecham os mantém resistentes à sua própria e inescapável realidade histórica. A falta de diálogo entre as gerações implica fatalmente em retrocesso. Nem a palavra isolada do adulto, nem a palavra isolada do jovem poderão encontrar solução para este impasse.

A relação intergeracional deve se constituir tendo como base uma postura fundada no desejo de uma consciência crítica e dialógica, que permita superar os enquadramentos predeterminados pelo fascismo do consumo. São exatamente as diferenças geracionais que enriquecem o entendimento do contexto em que se vive, permitindo traçar um olhar crítico sobre o mal-estar da cultura.

Reverter a impressão de catástrofe substituindo-a pela crença na potência da linguagem, eis o desafio a ser enfrentado pela educação das novas gerações. A resposta às nossas indagações apresentadas no início deste texto está no uso criativo das formas de linguagens contemporâneas como potência transgressora e, portanto, de recuperação da dimensão expressiva necessária para a permanência da diversidade e, concomitantemente dos verdadeiros valores humanistas. A educação através de imagens e narrativas com intenções éticas e estéticas bem definidas podem exercer o contraponto necessário para a compreensão da educação dos jovens como crítica da violência e salvaguarda da cidadania contra a barbárie consentida pelo capitalismo avançado.

Referências Bibliográficas

- Baudrillard, Jean. *A sociedade de consumo*. Edições 70, Lisboa, 1995
- Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.
- Pasolini, Pier Paolo. *Os jovens infelizes*. Antologia de ensaios corsários. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.
- Rolnik, Suely. *Toxicômanos de identidade*. Subjetividade em tempo de globalização. In: Lins, D. et alli (org.) *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Editora Papirus, Campinas, São Paulo, 1997.

1. Pasolini e... Design

A Naturalização e a Desnaturalização da Linguagem: Diálogos entre Pasolini, Benjamin, Gombrich e Barthes

Pedro Sarmento e Nilton G. Gamba Junior

Introdução

Este texto traz uma reflexão sobre a linguagem. O conceito base que utilizamos e que guiará nosso percurso é o conceito da naturalização, cunhado por Pasolini. Deste modo, na primeira parte, refletimos sobre a naturalização (e a sobre a desnaturalização) propriamente dita. Na segunda, ampliamos a questão, trazendo outros autores para o diálogo, como Walter Benjamin – que reflete sobre as semelhanças; E. H. Gombrich – que discute as relações de consolidação e ruptura em elementos formais da arte; Roland Barthes – que demonstra similaridades em sua proposta de semiologia. Todos esses autores colaboram para o conceito de naturalização – e aqui se tem como objetivo fazer uma grande reflexão sobre o tema da naturalização. Além deles, outros pensadores contribuem para a discussão, como Michel Lahud, Umberto Eco, Borges e Alberto Manguel¹.

1 Este texto advém dos estudos realizados na dissertação: SARMENTO, Pedro F. A naturalização e a representação visual do gênero infantil: A violência na série Hora de Aventura. 2019, dissertação de mestrado, PPG Design da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2019. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45220/45220.PDF>

Pasolini: Naturalização e Desnaturalização

Pier Paolo Pasolini desenvolve a compreensão do que são as atitudes de naturalizar e desnaturalizar. Podemos definir o conceito de naturalização como o ato de tornar naturais hábitos e comportamentos. No processo de naturalização, o sujeito (ou a sociedade) torna rotineiro certo modo de pensar e agir e, neste sentido, está tão imerso na realidade que não a questiona criticamente. A desnaturalização é compreendida como o oposto: um esforço para a tomada de consciência do que é tido como natural, possibilitando uma reflexão crítica sobre o assunto e, assim, uma possível mudança de postura. Para Pasolini, a naturalização e a desnaturalização não são atitudes estáticas, estando em constante trânsito: o que ontem era tido como um ato de desnaturalização, hoje pode já ter sido naturalizado. Por isto, Pasolini propõe um esforço constante para que o sujeito tenha uma percepção crítica do que é tido como natural, buscando sempre uma revisão, um re-olhar para o objeto, mesmo que, para isto, necessite abjurar de seus antigos atos, discursos e propostas, que, no passado, serviram como alicerce para a desnaturalização, mas que, com o passar do tempo, foram sendo naturalizados. Uma rede de relações dinâmicas: algo que num momento indica o elemento A, num segundo momento pode indicar o elemento B.

Penso que, *num primeiro momento*, não se deve, em hipótese alguma, temer a instrumentalização por parte do poder e de sua cultura. É preciso se comportar como se essa perigosa eventualidade não existisse. (...) Mas também penso que, *depois*, é preciso saber reconhecer até que ponto, eventualmente, o poder integrador nos instrumentalizou. E então, caso a própria necessidade ou sinceridade tenham sido subjugadas e manipuladas, penso que se deve ter francamente a coragem de abjurá-las. Abjuro a *Trilogia da vida*, embora não me arrependa de tê-la realizado. (Pasolini, 1990, p.199)

A *Trilogia da Vida* citada se refere a três filmes do autor: *O Decameron* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972) e *As Mil e Uma Noites* (1974). Pasolini desenvolveu estes filmes com o intuito de problematizar a questão da nudez e do sexo, temas que, na Itália daquela época, eram tratados como tabus. Não só as cenas do ato sexual, mas também as relações de adultério, de jogos de sedução, as tramas “imorais” presentes nas farsas medievais, tinham o propósito de escandalizar o ideal moral daquela sociedade e, assim, propor uma reflexão sobre a sexualidade. Contudo, com o passar do tempo e com a assimilação da liberdade sexual por meio da cultura capitalista, o significado e a mensagem de seus filmes foram adulterados, aproximando-se do que se consideraria simplesmente como pornografia de entretenimento. Para Pasolini,

essa pornografia não tem um caráter inofensivo, sendo, sim, um dispositivo da cultura neofascista que impõe um tipo específico e limitado de relação com a sexualidade. Os grilhões dos jovens – que antes se davam com tolhimento da expressão sexual – hoje se manifestam no oposto: na tirania do consumo exacerbado deste objeto e na perda de lucidez sobre este processo naturalizado. As possibilidades de múltiplas formas de sexualidade e de diversidade nos relacionamentos são esfumaçadas pelo ideal de hedonismo, nesta visão contemporânea, que nada tem de libertária, mas, ao contrário, impõe um só modelo de sexualidade. Por isto, torna-se imperativo para Pasolini abjurar suas obras – já que se encontram deturpadas pelo poder –, mas mesmo assim, não se arrepende de sua criação. Uma compreensão do movimento do mundo e das transformações dos significados e, logo, da necessidade de reformulação do pensamento. Percebemos que, para Pasolini, muito mais importante que apenas criar um corpo teórico, uma doutrina verdadeira e definir preceitos universais estáticos, a função do semiólogo contemporâneo se consolida na análise dos limites de seu tempo e nas possibilidades de transgredi-los, repensá-los e reformulá-los, por meio da constante crítica e da possibilidade de abjurar. Michel Lahud, intelectual que estuda a obra pasoliniana, reflete:

Ora, um intelectual cujo ofício é lutar contra as formas de poder das quais ele é ao mesmo tempo objeto e instrumento; cuja profunda atenção à atualidade o torna um verdadeiro estrategista, sempre disposto a “se desprender de si mesmo”, a rever suas posições e a mudar de armas, de alvos e de esferas de combate em função do fluxo dos acontecimentos; que, ao invés de sujeito representante da verdade de todos e de sempre, é antes um decifrador dos erros e dos males do presente – erros e males que ele sofre diretamente na pele (...). (Lahud, 1993, p. 37)

Partindo da semiologia de Pasolini e de sua ferramenta teórica (os conceitos de naturalização e desnaturalização), ampliaremos a discussão trazendo outros autores e enriquecendo a reflexão deste conceito.

Naturalização e Desnaturalização em Diálogo

Para dar continuidade à reflexão sobre naturalização, abordaremos neste item algumas contribuições de outros autores. Para Pasolini, a naturalização implica na perda da lucidez (do “tônus crítico”) sobre certa atitude, certo vício de linguagem ou certo modo de compreensão da realidade, o que os transforma em um padrão inconsciente que tende a ser repetido constantemente. Ao ser naturalizado, este padrão se desenvolve como rotina obscurecida e velada, afastada da percepção e da análise racional do sujeito (ou da sociedade).

Esta primeira reflexão nos sugere alguns questionamentos: sendo uma rotina naturalizada no presente, em algum momento do passado ela, a rotina, foi percebida como não natural? E que mecanismos possibilitariam essa transformação do ato, até então estranho ao homem, em rotina? Em 1933, Walter Benjamin redigiu o texto *A Doutrina das Semelhanças*, que nos auxilia a elucidar: as “correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que fundamentalmente todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem.” (Benjamin, 1994, p. 109). Para Benjamin, é exatamente a *mímesis* que possibilita a criação de semelhanças. Por exemplo, um rosto pode nos surpreender num carro visto de frente (os faróis como os olhos e o para-choque como a boca), numa casa com duas janelas e uma porta (indicando, respectivamente, os dois olhos e a boca), ou mesmo no formato das nuvens. Conjuramos similaridades nos mais diversos contextos. Intercambiamos diferentes percepções, imitando umas às outras. Pela nossa capacidade de *mímesis* e pela repetição da *mímesis* (pela rotina) é que são reforçados os laços (as correspondências) de semelhança, e estes estão por trás de alguns padrões naturalizados.

Contudo, Benjamin se aprofunda não nas semelhanças sensíveis sobre as quais discorremos há pouco, mas nas semelhanças extrassensíveis. Ele cita, por exemplo, a astrologia que cria correspondências entre a posição dos astros no momento do nascimento e o destino e o caráter de uma pessoa. Semelhança extra sensível, pois “nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano.” (Benjamin, 1994, p. 110). Ou seja, se, em algum momento do passado, tínhamos como explicitar uma relação sensível entre a configuração do espaço sideral com a vida de um ser humano, na contemporaneidade, essa capacidade, segundo o autor, encontra-se culturalmente em decréscimo. Apenas as semelhanças extra sensíveis permaneceram e se fixaram como um código abstrato: a linguagem. Retomando o conceito pasoliniano, gradativamente naturalizamos as nossas percepções de semelhança até o ponto em que perdemos a lucidez sobre este processo: ao nos depararmos com predições de um horóscopo no jornal, por exemplo, é difícil termos a noção histórica de seu processo de construção simbólica.

Para Pasolini, esta é a questão fundamental de sua crítica: como a linguagem naturaliza e impõe certo conjunto de semelhanças como legítimas e, assim, retira o poder crítico do sujeito. Por isto, em sua obra, opta por uma constante mudança de mídias e de linguagem (o teatro, a poesia, o cinema, o desenho) como dispositivo para a desnaturalização contínua dos códigos e para uma percepção maior sobre como o processo de naturalização se dá e como são construídas as semelhanças. Pasolini discorre sobre sua experiência pessoal na infância. Sua primeira visão de uma cortina branca na janela de seu quarto imprime uma relação intensa com a sua casa: “como algo cósmico. Naquela cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa em que nasci. Era uma casa burguesa em Bolonha.” (Pasolini, 1990, p. 125). A semelhança extra sensível, desenvolvida por Pasolini, se consolida de tal forma que o laço criado entre os dois elementos (a cortina branca e o contexto burguês de sua família) foi naturalizado e, assim,

seus significados se sobrepõem. Obviamente, este tipo de relação não se configura na formação de um código coletivo, permanece no âmbito pessoal, mas com possibilidades de vínculos sociais e compartilhamentos culturais, tendo em vista que esse tipo de associação, até a absorção de um código mais estruturado (como o da escrita), contém esse processo quando pensamos em seus mecanismos na infância. Nesta perspectiva, Alberto Manguel nos mostra, também, sua experiência pessoal na infância:

Aos quatro anos de idade descobri pela primeira vez que podia ler. Eu tinha visto uma infinidade de vezes as letras que sabia (porque tinham me dito) serem os nomes das figuras colocadas sob elas. O menino desenhado em grossas linhas pretas, vestido com calção vermelho e camisa verde (...), era também, de algum modo, eu percebia, as formas pretas e rígidas embaixo dele, como se o corpo do menino tivesse sido desmembrado em três figuras distintas: um braço e um torso, *b*; a cabeça isolada, perfeitamente redonda, *o*; e as pernas bambas e caídas, *y*. Desenhei os olhos e um sorriso no rosto redondo e preenchi o vazio do círculo do torso. Mas havia mais: eu sabia que essas formas não apenas espelhavam o menino acima delas (...). Então, um dia, da janela de um carro (o destino daquela viagem está agora esquecido), vi um cartaz na beira da estrada. A visão pode não ter durado muito; talvez o carro tenha parado por um instante, talvez tenha apenas diminuído a marcha, o suficiente para que eu lesse, grandes, gigantescas, certas formas semelhantes às do meu livro, mas formas que eu nunca vira antes. E, contudo, de repente eu sabia o que eram elas; escutei-as em minha cabeça, elas se metamorfosearam, passando de linhas pretas e espaços brancos a uma realidade sólida, sonora, significante. Eu tinha feito aquilo tudo sozinho. (...) Como conseguia transformar meras linhas em realidade viva, eu era todo-poderoso. Eu podia ler. (Manguel, 1997, p. 17- 18.)

Manguel discorre sobre dois grandes momentos na sua aprendizagem. Primeiramente, ele percebe as semelhanças sensíveis do “*b*”, do “*o*” e do “*y*” com a

anatomia do desenho de um garoto: um torso e um braço, uma cabeça solta no ar e as pernas bambas. Esta humanização da letra é muito comum no vocabulário da criança. Nas cartilhas de alfabetização, o “a” cursivo tem uma “perna” e o acento circunflexo é o “chapeuzinho” do vovô, por exemplo. Além do contexto infantil, em muitas outras áreas percebemos este tipo de abordagem, como nas letras capitulares de manuscritos medievais (que aludem a formas humanas e animais) e até mesmo em muitos logos como o *Mother & Child* e *Families*, de Herb Lubalin. O primeiro relacionando o “&” e o “Child” como um bebê dentro do “O”, que seria a barriga ou o ventre da mãe. O último indicando os integrantes da família nas letras “ili” de “Families”.



Figura 1 - Logos *Mother & Child* e *Families* de Herb Lubalin.

Neste primeiro momento de apreensão, são provocadas imitações do aspecto humano na forma visual da letra, buscando semelhanças sensíveis. No entanto, Manguel repara que há algo mais, que existem outros tipos de relação entre o desenho do garoto, as letras “boy” e sua sonoridade. Quando vê por uma segunda vez, no cartaz, as mesmas letras “boy”, cria um padrão, uma semelhança direta entre a imagem do garoto, a palavra *boy* e o som de sua fala. Descobre uma semelhança extrassensível entre estes elementos e, gradativamente, inicia um novo processo de naturalização desse código, dessa linguagem, desse arquivo de semelhanças, durante sua aprendizagem da língua. Ler, nesse sentido, não é um processo automático de decodificação da palavra em ideia. Ler é uma descoberta de semelhanças, ou melhor, uma construção de semelhanças, obviamente, dentro dos padrões deste código coletivo, ou seja, das regras formais e informais da língua. Apesar destas regras se proporem rígidas, elas comportam uma elasticidade de sentido, permitindo, aos poucos, sua própria reestruturação.

Dando continuidade a esta reflexão e retomando os apontamentos de “Pasolini: para além da dimensão polissêmica do código textual”, Pasolini dá visibilidade a outros códigos criados na própria cultura. Agora, não mais se fala de uma linguagem (textual, imagética ou gestual), mas de uma concepção de códigos mistos, criados pela materialidade da percepção global do fato cultural. Como, por exemplo, pode ser mais facilmente percebido na criação de uma lin-

guagem cinematográfica. Em seu texto *Thetis*², de 1973, discorre que vinte anos antes (1953) uma cena erótica não ultrapassaria o beijo. Todo o ato posterior seria excluído e a próxima cena poderia ser, por exemplo, um homem fumando um cigarro na janela, indicando a consumação do ato, mas de forma branda. Esta posição estética, obviamente, está em sintonia com a moral da época, que restringia a linguagem cinematográfica: o ato sexual deveria ser tratado de forma elíptica, implícita. Dez anos depois (1963), já havia uma maior abertura e os cineastas poderiam mostrar outras partes do corpo quase desnudas. No presente momento do texto (1973), a abertura era ainda maior, sendo possível a representação do ato sexual (mesmo que simulado) e o nu frontal, explícito. “Uma escolha estética é sempre uma escolha social.” (Pasolini, 1990, p. 148). E as modificações nas regras da linguagem cinematográfica são reproduzidas em um sistema repetitivo que tanto satisfaz um contexto moral como cria uma naturalização das semelhanças de sua estrutura.

Assim como na linguagem cinematográfica e na linguagem verbal percebemos o rearranjo de seus padrões e semelhanças, também percebemos isto na naturalização de vários processos de codificação. Manguel propõe a leitura em diversos outros graus³: o astrólogo que lê o céu, o coreógrafo que lê os movimentos da dançarina, o caçador que lê as trilhas de um animal, o músico que lê a partitura, o adivinho que lê a borra de café, o jogador que lê as intenções de seu adversário, o pescador que lê as marés, assim como podemos pensar no designer que lê ilustrações. Estas possibilidades de semelhanças são forçadas pelo homem que lhes dá sentido, ou seja, induz a legitimidade do código proposto. Pois só podemos usar a linguagem se aceitamos suas relações de semelhança sensível ou extra sensível. Se uma pessoa acredita nas regras da astrologia, necessita aceitar seu código como verdadeiro.

Uma obra relevante para a análise da imagem é o livro *Arte e Ilusão*, de E. H. Gombrich, que propõe um apontamento:

A linguagem evolui pela incorporação de vocábulos novos, mas uma linguagem que consistisse apenas em palavras novas e em uma nova sintaxe não poderia ser distinguida de qualquer palavreado inarticulado ou incoerente. (Gombrich, 2007, p. 274)

Deste modo, o escritor, o cineasta ou qualquer usuário de uma linguagem aceita a legitimidade de um código, formatado e compreendido coletivamente, para desenvolver seu discurso. Contudo, progressivamente, o discurso também modifica o código, reestruturando-o. Explicando esta dinâmica, Gombrich criou o conceito “esquema e correção”. O “esquema” são as categorias pré estabelecidas anteriormente ao discurso. A partir delas é que classificamos - e posteriormente analisamos - nossa experiência perceptiva. Isto, pois, sem categorizar a

2 1 (PASOLINI, 1990, p.147)

3 (MANGUEL, 1997, p.19)

experiência, jamais poderíamos refletir racionalmente sobre ela. O “esquema”, neste sentido, é um ponto inicial de estruturação do pensamento em categorias, a partir da impressão do mundo. Independentemente de quais categorias são utilizadas neste processo, forçamos uma explicação para a experiência perceptiva. E, exatamente pelo fato de as categorias serem parcialmente indefinidas (abertas), é que novas relações são possíveis e outras semelhanças são produzidas. Por exemplo, ao analisar o dicionário, este suposto fixador de significados, Umberto Eco descreve uma estranha definição:

(...) tranças de uma ou mais cordas, vínculos entre duas pessoas, nomes das seções das partes características de um afixo, obstáculos, pontos duplos de uma curva plana na qual as tangentes são reais e distintas, enredos de fatos e acontecimentos, formações circunscritas de consistência diversa daquela dos tecidos circunstantes, doloridos ou não, pontos particularmente essenciais de uma argumentação, grupos de células da blástula, zonas de encontro de dois relevos montanhosos, unidades de medida da velocidade de um navio ou aeronave, cada um dos dois pontos em que a órbita de um planeta corta elipse, inchações tuberosas. (Eco, 2010, p. 374)

Parece-nos irreal esta estranha palavra que pode, ao mesmo tempo, preencher todos estes significados. Mas, de fato, esta é uma definição do dicionário de “todos os possíveis significados da palavra *nodo* [nó].” (Eco, 2010, p. 374.). Ao voltarmos ao texto, conseguimos, agora, refazer todo o percurso semântico, relacionando a semelhança da palavra “nó” a cada contexto: a linguagem do médico, do marinheiro, do geógrafo, do astrônomo etc. Estes contextos são tão afastados que se torna imprescindível a forma visual da palavra “nó” — ou mesmo o som produzido por esta palavra — para visualizarmos os modelos relacionais específicos, fazermos as conexões de semelhança e produzirmos uma compreensão lógica. Esta margem de indefinição dos signos não necessariamente é negativa. “Na verdade, se o esquema mantém-se elástico e flexível, essa imprecisão inicial pode vir a ser não um obstáculo, mas um trunfo.” (Gombrich, 2007, p. 76). A vontade do ser humano de classificar uma experiência em certa categoria — de racionalizar a percepção — acaba por transformar a própria categoria, já que esta, aderindo à nova experiência, também se transforma, produzindo novas compreensões. Os “testes de Rorschach”, que utilizam borrões para a análise psicológica do ser humano, exemplificam este fenômeno bilateral.

O que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego

ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual – no arquivo da mente eu guardo a mancha no escaninho das borboletas que vi ou com que sonhei. (Gombrich, 2007, p. 155).

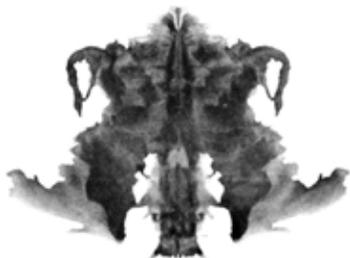


Figura 2 - Imagem usada nos “testes de Rorschach”.

Retornando à experiência de Pasolini, que relaciona uma cortina branca ao contexto de sua família burguesa, percebemos que também aqui se configura uma produção de semelhança: uma criança que associa seus sentimentos (em relação à sua casa burguesa) à sua visão da cortina branca (experiência perceptiva que perpassa estes sentimentos). Assim, sua compreensão (sua categorização) do que seria o mundo burguês se expande, aderindo à experiência da cortina branca. Podemos fazer uma análise também no relato de Alberto Manguel. Na sua infância – momento em que o pensamento é menos estruturado e menos formalizadas são as categorias preestabelecidas – percebemos que seu contato com a forma das letras é bem similar à aplicação dos “testes de Rorschach”: não há uma categoria definida em que Manguel, como descrito antes, possa fixar sua experiência. A ele resta forçar semelhanças formais entre o desenho de um garoto com as letras “boy”. Este desenho já é, para ele, mais definido e relacionado a outras experiências que constroem a grande categoria relacionada ao contexto “garoto” e, assim, lhe permite pensar de maneira mais sistematizada e organizada. No entanto, ao se deparar com o uso do código coletivo (a língua inglesa, no caso), Manguel encaminha seu pensamento a outros tipos de relações mais complexas. Ao longo da aprendizagem da língua na escola, com seus pais ou em qualquer ambiente social, as primeiras relações feitas através da percepção sensível – as semelhanças das letras com as formas do corpo de um garoto – são atenuadas, sendo fortalecidas as relações extra sensíveis: a junção das letras para a formação das sílabas, as possíveis formações sintáticas, a adequação dos verbos a cada pessoa, enfim, todas as regras que delimitam a língua como um código formalizado. Este processo naturaliza-se de tal forma que utilizamos a língua, na maior parte das vezes, sem a lucidez de toda esta estrutura relacional. Não atentamos como o código, o “esquema”, influencia coercitivamente nossa forma de pensar, ou seja, nossa forma de organizar nossas percepções através das semelhanças. A importância dos estudos de Gombrich, para este trabalho, é a aplicação destas questões no âmbito das artes visuais:

(...) o que nos interessa é que o retrato bem-feito, como mapa útil, seja o produto final, acabado, de um longo caminho que passa pelo esquema e pela correção. Não é o registro fiel de uma experiência visual, mas a construção fiel de um modelo relacional.

(Gombrich, 2007, p. 78)

Este modelo relacional de que Gombrich trata pode ser exemplificado por uma passagem de Apolônio que ele mesmo cita⁴. Nela, Apolônio conclui que, mesmo se desenharmos um indiano com giz branco, reconhecemos o tom escuro de sua pele devido às características formais de sua anatomia: o achatamento do nariz e a proeminência do maxilar, por exemplo. Ou seja, a primeira relação sensível que poderia ser feita entre o giz de cor branca e a cor da pele do personagem desenhado é desfeita por um outro tipo de relação mais pertinente: a anatomia do personagem que já indica sua ascendência indiana e, logo, seu tom de pele mais escuro. Neste sentido, percebemos que a construção racional do discurso guarda em seu cerne um modelo relacional que privilegia certas conexões em detrimento de outras, no intuito de ser logicamente possível. “E aquilo a que chamamos ‘interpretar’ uma imagem pode ser mais bem descrito como testar as suas potencialidades, para ver qual delas se ajusta.” (Gombrich, 2007, p. 191). Devido ao fato de o pensamento se desenvolver de modo relacional, o “esquema”, o código, pode sofrer alterações ao longo do tempo: as “correções”.

Nas artes plásticas do século XVII, as rodas que estavam em movimento, como as rodas das carroças e as rodas de fiar, eram representadas da mesma forma como se tivessem paradas: os raios desenhados de forma bem definida. Não havia, ainda, elementos formais que indicassem a percepção da velocidade do giro no “esquema” da época. Em sua obra *Hilanderas*, de 1660, Velásquez propôs uma “correção”, quando desenha uma roda de fiar com os raios indefinidos, borrados, sugerindo, apenas, um “vislumbre incerto”⁵. Esta “correção”, gradativamente, adere ao “esquema”, se torna parte do código: hoje em dia, é percebida e utilizada naturalmente por pintores como um repertório comum.



Figura 3 - Detalhe do quadro *Hilanderas* de Velásquez, 1660.

4 (Gombrich, 2007, p. 189-190)

5 (GOMBRICH, 2007, p. 192)

“Correções” formais como estas podem, num primeiro momento, parecer ingenuamente afastadas da sociedade e fechadas a um pequeno grupo de pintores e críticos de arte. Contudo, percebemos que o modelo relacional que elas engendram perpassa profundamente o meio social e político. A construção deste quadro de Velásquez, por exemplo, a partir de padrões naturalistas – que buscam uma representação que é fiel à percepção ótica do ser humano de modo quase científico – indica uma compreensão de mundo muito diferente de um artista medieval que utilizará outros padrões formais, provavelmente associados à sua percepção teológica. Os aspectos formais não se resumem ao campo da obra de arte, mas percorrem, também, o dia a dia. Pasolini propõe, igualmente, uma análise deste aspecto – a “correção” – já em uma manifestação da moda: os cabelos. Em meados dos anos 1960, no salão do hotel em que estava hospedado em Praga, entram dois jovens com o cabelo comprido, aspecto de, até então, grande novidade. Nada dizem oralmente, estes jovens, mas Pasolini reflete sobre o discurso produzido por seus cabelos:

Aquilo que substituíra a tradicional linguagem verbal, tornando-a supérflua - e encontrando, de resto, um lugar imediato no amplo domínio dos ‘signos’, ou seja, no âmbito da semiologia –, era a *linguagem dos seus cabelos*. (Pasolini, 1990, p. 38).

Numa sociedade que entendia como “esquema” o uso do cabelo curto, a persistência no cabelo comprido pode ser compreendida, em um primeiro momento, como reação subversiva, um repúdio aos padrões daquele “esquema”, um discurso de crítica a partir de outra configuração formal. Obviamente, com o tempo, esta “correção” se integra ao “esquema” e se torna algo comum: é naturalizado o uso de cabelos compridos e, assim, seu sentido se modifica neste processo, o que se torna praticamente um movimento autofágico do mercado de consumo⁶. Ou seja, o campo semântico (o modelo relacional) do signo “cabelo comprido” se rearranja conectando suas semelhanças a outros contextos e estruturas. Este âmbito elástico da linguagem, dos sentidos dos signos, varia de tal forma e possibilita semelhanças com uma diversidade de outros signos, que se torna extremamente difícil analisar um signo fora de um contexto específico, ou seja, de um modelo relacional restrito. É interessante destacar para esse estudo o modo como Pasolini constrói essa análise. A partir de sua própria erudição, sensibilidade e referencial cultural, ele dissecou um fenômeno visual com suas implicações éticas, políticas e sociais.

Estas possibilidades de interpretação, esta elasticidade de sentido dos signos é compreendida por Roland Barthes de modo positivo. Pois alivia o poder coercitivo do código que classifica e impõe categorias predeterminadas: este poder que o código instaura como um modelo relacional único e, assim, um modo de pensar único. O movimento de rearranjo das semelhanças faz refletir

6 O neofascismo (compreendido por Pasolini como o capitalismo avançado) tem uma força brutal de transformar a estética da rebeldia e da subversão em mercado e, assim, realocar o sentido do signo (cabelo comprido) para sua própria ideologia capitalista de forma inconsciente.

no código formalizado uma linguagem viva e mutante que se desenvolve para formular outras possibilidades de semelhanças além: “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro.” (Barthes, s/d, p. 17). O caráter dramático da língua, sobre o qual Barthes discorre, se exprime na compreensão da linguagem não como um reflexo da realidade, mas como jogo que se constrói a partir de um código (incluindo a linguagem visual), de um “esquema”. Jogar com as possibilidades de desestruturação e reestruturação do código que aos poucos redefinem o próprio código, “uma revolução permanente da linguagem”⁷. Jorge Luís Borges, em *O Idioma Analítico de John Wilkins*, brinca de modo radical com estas possibilidades e desenvolve uma classificação monstruosa, que por sua estranha lógica, pertence somente ao campo da linguagem:

(...) os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas. (Borges *apud* Foucault, 2007, p. IX)

Estas categorias inusitadas – por estarem sobrepostas, indefinidas, dispersas e não se conectarem de modo coeso – ressaltam um teor de ambiguidade e de aleatoriedade presentes nas classificações de modo geral: em maior ou menor grau, as categorias são fruto de escolhas de semelhanças no intuito de configurar um modelo relacional específico. Esta compreensão do código linguístico, que enfatiza mais seu funcionamento – as conexões advindas dos signos – do que o conteúdo da mensagem, leva Barthes a propor uma semiologia própria:

O semiólogo seria, em suma, um artista (...): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender. (Barthes, s/d, p. 40)

Não uma hermenêutica estrutural, mas a semiologia atrelada à experiência do real. Neste sentido, a proposta de semiologia de Barthes é similar à proposta de Pasolini: o intelectual inserido na realidade em que vive. Não a criação de estratégias teóricas para uma compreensão de uma estrutura universal, mas uma percepção do presente a partir dos signos e códigos que atuam tanto na sociedade quanto no próprio intelectual.

7 (Barthes, Roland. s/d, p. 16).

Conclusão

Neste texto, trouxemos diversos exemplos da atuação do que Pasolini chama de naturalização (e de desnaturalização) através do próprio Pasolini e de outros autores, revelando a importância do estudo nesta área, principalmente no que encontra uma semiologia aberta, que dialoga com outras áreas: ética, política, sociedade, psicologia etc. Percebemos como estes conceitos se conectam e são pertinentes aos pensamentos de outros pensadores, como Barthes, Gombrich e Benjamin. Terminamos nossa discussão trazendo uma brilhante fala de Lahud sobre a semiologia pasoliniana, sobre este modo de Pasolini colocar-se no mundo:

(...) não se tratava nunca para o semiólogo Pasolini de demonstrar alguma doutrina ou de simplesmente aplicar uma teoria à realidade, mas sempre de constituir uma “experiência existencial, direta, concreta, dramática, *corpórea*” dessa realidade em fundamento último da análise. (Lahud, 1993, p. 51)

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMBRICH, E. H.. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

O design e a semântica das coisas: um diálogo entre Pasolini, Flusser, Denis e Papanek

Rosana Ferreira Alexandre

Introdução

No ano de sua morte, 1975, Pasolini, então com 53 anos, resolve escrever um tratado pedagógico para um jovem imaginário, de origem napolitana, a quem dá o nome de Gennariello. Sua ideia era, como pedagogo, refutar“(...) as monstruosidades linguísticas (...)” (2006, p. 133) elucidando suas fontes educativas. Ao contrário do que poderia supor o adolescente, as primeiras lições não lhe foram dadas por seus pais, mas pelos objetos ao seu redor. A seguir, o autor dedicaria uma parte do livro aos amigos do jovem, a quem acreditava serem seus verdadeiros educadores. Na terceira parte é que falaria dos pais e, em sequência, dos ensinamentos oferecidos pela escola. Por fim, seu foco seria na imprensa e na televisão. Com sua morte prematura, nem todas puderam ser passadas ao jovem.

Pois é a partir dos questionamentos contidos na primeira parte das lições, a linguagem pedagógica das coisas, que traçamos um paralelo e percebemos uma brecha para tentar compreender o papel/poder do design. Se a linguagem material pode ser tirânica, como Pasolini argumenta de forma contundente, o designer, ao projetar artefatos, exerce um caráter autoritário e repressivo? Até que ponto o design pode impor uma visão de mundo? É com essas indagações em mente que iniciamos esse artigo.

A linguagem dos objetos

A primeira imagem de minha vida é uma cortina, branca, transparente, que pende – imóvel, creio – de uma janela que dá para um beco bastante triste e escuro. Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como alguma coisa ameaçadora e desagradável, mas como algo cósmico. (Pasolini, 1990, p. 125)

Em um dos primeiros diálogos imaginários que Pasolini propõe ao jovem napolitano Gennariello, o escritor, poeta e cineasta italiano discorre sobre a memória das imagens que tem da infância. Relata essa experiência como se estivesse assistindo a um filme mudo, em que a ausência de palavras não omite a presença de um discurso, mas onde a linguagem em si exprime o sentido.

A lembrança da cortina branca, que vem logo à mente do escritor, não está apenas associada à ideia de resguardar a vida privada do olhar público ou de adornar uma janela, ela transcende esses significados preconcebidos e remete a uma dimensão histórica, econômica, cultural e afetiva. Para ele, na “cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa” onde nasceu (Pasolini, 1990, p. 125).

De fato, a compreensão de que os objetos estão imbuídos de informação e significados não era um conceito inédito já à época em que Pasolini escrevia para o jovem Gennariello. Entretanto, a realidade é que, até hoje, parecemos despreparados para interpretar imagens e entender a semântica das coisas para além de suas funções primárias ou inerentes.¹ O mais comum é associarmos a função de um artefato ao que podemos fazer com ele, mas, ao contrário da máxima funcionalista em que “a forma segue a função”, ressaltamos que não há apenas uma, mas diversas funções associadas aos objetos, sejam elas de ordem mais objetiva ou subjetiva.

As formas dos artefactos não possuem um significado fixo, mas antes são expressivas de um processo de significação – ou seja, a troca entre aquilo que está embutido na sua materialidade e aquilo que pode ser apreendido delas pela nossa experiência. Por um lado, as formas concretizam os conceitos que estão por trás da sua criação. (Cardoso, 2012, p. 35-36)

Se a configuração material pode nos dar indícios da natureza de um objeto, não podemos deixar de levar em conta os fatores perceptivos e subjetivos, o re-

1 Denis chama a atenção para a etimologia da palavra “inerente”; segundo ele, o termo refere-se a algo “que está unido intimamente”, que está grudado, ou seja, significados que têm uma certa estabilidade em relação ao artefato. (1998, p. 32).

pertório dos sujeitos envolvidos no processo de significação, assim como a passagem do tempo. Para elucidar esse fato, trazemos como exemplo a calça *jeans*. Se ela nasce em meados de 1850, com o intuito de oferecer conforto e resistência aos garimpeiros americanos, após a Segunda Guerra assume um caráter rebelde e revolucionário e acaba por invadir o mercado da moda. Apesar do uso continuar sendo a vestimenta, a conotação da roupa mudou significativamente: as calças dos operários passaram a ser ícone de *status* para a sociedade em geral.

Sob outro viés, a mesma calça, em uma determinada época, mas em contextos diferentes, assume outros sentidos. Durante a Guerra Fria, a calça *jeans* era vista na Alemanha Oriental como símbolo do capitalismo e, ao mesmo tempo, como objeto de desejo. Ela representava um estilo de vida proibido a seus moradores, uma vez que estava atrelada à liberdade e à democracia do outro lado da Alemanha.

É por meio destes outros significados inicialmente não inerentes a um objeto, mas que o tornam único e diferenciado, que podemos compreender melhor os valores e a identidade de uma sociedade. Voltando à questão do *jeans*, podemos pensar sobre que conceitos são valorizados naquele momento, ou até sobre que materiais/tecnologia/técnica são utilizados e conhecidos. Na sociedade hipermoderna em que vivemos, em que o tempo é cada vez mais volátil, as circunstâncias mais instáveis e o consumismo continua em voga (Lipovetsky; Charles, 2004), onde cada vez se proliferam imagens e significados, onde somos bombardeados por símbolos, marcas, objetos, publicidade, este estudo é cada vez mais significativo e também complexo. Para o designer, ainda que em muitos casos seja inconsciente, faz parte da sua rotina.

O design é, em última análise, um processo de investir os objetos de significados, significados estes que podem variar infinitamente de forma e função, e é nesse sentido que ele se insere em uma ampla tradição 'fetichista'. (Denis, 1998, p. 29)

Em seus ensinamentos a Gennariello, o "pedagogo" Pasolini propõe o estudo da linguagem pedagógica das coisas. O autor não pretende falar de objetos e sua operacionalidade, mas sim ensinar ao jovem napolitano a forma como os significados imbuídos às coisas afetam a forma como vemos o mundo. E como lhe é particular, Pasolini aborda isso de maneira muito crítica, atribuindo ao discurso das coisas um caráter repressivo e autoritário.

A tirania do discurso das coisas: o design como poder

Meu amor fetichista pelas coisas do mundo impede-me de vê-las como naturais. Ele as consagra e desconsagra uma a uma: ele não as liga em sua fluidez exata, ele não tolera fluidez. Ele as isola e as idolatra com maior ou menor intensidade. (Pasolini, 1983, p. 140).

A imagem da cortina, associada a outras lembranças do ambiente onde passou a infância, ensinou a Pasolini como “devia conceber seu nascimento e sua vida”. A força da lição foi tal que, para ele, o mundo se resumia ao que aqueles objetos de sua casa tinham a dizer, um “mundo pequeno-burguês”, como descreveu o autor.

As coisas falam, diz Pasolini, e o que elas têm a dizer constrói a forma como entendemos toda a sociedade à nossa volta. Por ser um discurso repressivo e autoritário, imposto e não admitir resposta, é difícil de contestar antes de se criar a capacidade crítica e comparativa com outras linguagens e discursos, com outras “coisas”.

Pois essa semântica que atravessa o objeto em si nos remete ao conceito de fetichismo utilizado na abordagem de Denis (1998). De acordo com o historiador, a palavra fetiche aponta para três concepções diferentes:

(...) um tipo de culto religioso em que se atribui aos objetos poderes sobrenaturais; um aspecto da teoria econômica que explica a atribuição de um valor transcendental a certos objetos (mercadorias); um comportamento sexual em que o indivíduo atribui a objetos uma carga sexual. (Denis, 1990, p. 28)

Em comum, as três definições têm a questão do acréscimo de valores, sejam eles divinos ou não, ou seja, o emprego de significados outros não relacionados a sua natureza física ou operacional. Ora, e não será esse um ponto da tarefa do designer? Se aceitarmos que cabe a este profissional sugerir significados a partir do emprego de aspectos visuais e projetuais, então podemos moldar o discurso de acordo com um determinado propósito, impor uma visão de mundo.

De acordo com Flusser (2007), o entendimento atual da palavra design nos conduz a “um contexto de astúcias e fraudes” e, portanto, leva o filósofo a pensar no designer como “um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas” (p. 182). Os objetos contam histórias, segundo Pasolini, e o que dizer do profissional que possui justamente o poder de dar a eles significados múltiplos, de acordo com suas vontades? Consciente desta capacidade, qual o limite no processo de significação de objetos que nos tangência?

Para situar essa reflexão em termos práticos, trazemos um caso recente que mereceu destaque na mídia. Interessada em agregar valor a seus produtos, a empresa paulista Diletto investiu em uma bela narrativa. Segundo seu *site*, e nas embalagens de seus picolés, a tradição de sorvetes remete ao Sr. Vittorio Scabin, um italiano que, já em 1922, tinha um cuidado especial para preparar sorvetes artesanalmente. Com a Segunda Guerra, acabou emigrando com destino ao Brasil, onde seus netos resolveram dar continuidade à história. Ainda segundo o *site*, é o “(...) legado que o Sr. Vittorio Scabin conferiu aos seus netos e que hoje é mantido com a mesma dedicação, perfeccionismo e paixão, fundamentais para transformar o que poderiam ser simples picolés em deliciosas porções de felicidade.”²

2 Disponível em: <http://www.gelatodiletto.com/nossa-historia>. Acesso em: 07/11/2014.



Site da empresa

O discurso do avô e o conceito visual construído em cima dele — as peças de divulgação trazem a foto do Sr. Vittorio e o do carrinho que costumava usar — impulsionavam o negócio até Leandro Scabin, um dos donos, revelar que tudo isso não passava de uma invenção: o vovô Vittorio na verdade se chamava Antônio, veio realmente da Itália, mas era paisagista, nunca fez sorvetes e chegou ao Brasil anos antes da Segunda Guerra. Para o publicitário Washington Olivetto, que participou na criação da campanha da Diletto, “um lindo produto merece uma linda história” (Leal, 2014).

“Como eu convenceria o cliente a pagar 8 reais num picolé desconhecido?” (Leal, 2014), diz Scabin. Pois é a partir dessa fictícia história que a fabricante de sorvetes, com apenas 6 anos de mercado, tenta ganhar fôlego frente a seus concorrentes e justifica os preços elevados que pratica. Além disso, a marca associa as “porções de felicidade” a uma tradição familiar italiana.

Esse caso, aqui descrito brevemente, sugere uma faceta fetichista do design juntamente com a publicidade. Pelo visto, para Scabin e seus sócios, a qualidade dos ingredientes da Diletto — o pistache proveniente da Sicília, as framboesas orgânicas da Patagônia ou o cacau *criollo* da Venezuela — e a sofisticação de sua identidade visual não eram suficientes para posicionar a marca num segmento diferenciado e *premium* do mercado de sorvetes artesanais como gostariam, era preciso ter algo mais.

(...) o trabalho de design se resume cada vez mais ao estímulo de novos desejos de consumo, ou seja, de atribuir um valor de novidade ou de diferenciação estética a artefatos preexistentes — do que ao objetivo tradicional de suprir necessidades concretas

através do aperfeiçoamento constante dos artefatos que compõem a nossa paisagem fabricada. Assumindo que o design não é uma atividade neutra, mas que também pretende gerar significados, os designers sentir-se-iam mais livres para discutir abertamente o problema urgente da natureza dos significados que podem e devem gerar como um grupo. (Denis, 1998, p. 36)

A experiência de se tomar um Diletto não está restrita a seu sabor sofisticado ou a sua textura cremosa a base de neve, passa também pela associação de um cenário idílico do passado, que vai desde a imagem de um carro antigo com o *lettering* da Diletto, o retrato do avô Vittorio, até a refinada escolha de elementos de estilo retrô (cores, tipografia, ambientação da loja e material de ponto de venda) na comunicação visual da empresa. Todos esses elementos juntos, que não passam despercebidos, reforçam o pragmatismo e a repressão da linguagem das coisas, como diz Pasolini sobre as imagens que recorda de sua infância. Mas, ainda mais contundente é que esse discurso em questão, além de ser mudo, é mentiroso: “(...) reconheço que posso ter ido longe demais na história.” (Leal, 2014), diz Leandro Scabin.



Ambiente da loja (divulgação Facebook)



Embalagem dos picolés (divulgação Facebook)



Carro de entregas (divulgação Facebook)



Carretinos para eventos (divulgação Facebook)

Se, nesse caso específico, a atribuição de valores recai numa manipulação maliciosa, é importante ressaltar que o conceito do fetichismo – “(...) ato de investir os objetos de significados que não lhes são inerentes” (Denis, 1998, p. 28) – não relaciona a criação de objetos a uma visão negativa ou pejorativa de engano ou trama. A introdução rápida aos conceitos de Flusser (2007) a respeito do design, feita mais acima, não foi por acaso. Apresentada desta forma, associa a profissão à difusão de um discurso mentiroso e conspiratório.

Em tempo, ao revelar a narrativa ficcional da marca, Leandro Scabin não imaginava o impacto negativo de suas declarações. A empresa precisou agir para minimizar danos, chegou a publicar uma carta³ em que justifica suas intenções, sem exatamente se desculpar pelo engodo que criou, argumentando que a empresa é “uma tradução literal dessa narrativa ficcional”.

O caso acabou no Conar (Conselho Nacional de Autorregulação Publicitária), que recomendou à Diletto deixar explícito que a história do fundador é, na verdade, uma fantasia. A empresa retirou pouco tempo depois, de seu *site* oficial, a tal história do “Nonno Vittorio Scabin” e tratou de valorizar mais o urso polar sorveteiro, “protagonista” da marca, segundo a própria.⁴

A ética do design: como transformar o discurso?

(...) se tivesse ido ao lêmén como literato, teria voltado com uma ideia do lêmén completamente diferente da que tenho por tê-lo visitado como cineasta. Não sei qual das duas seria a mais verdadeira. (Pasolini, 1990, p. 129)

Como dito anteriormente, Pasolini, além de escritor, era cineasta. Para ele, o cinema era a “língua escrita da ação” (1983, p. 137), pois era possível representar a realidade tal qual ela se apresentava. Através de seus filmes, pretendia dar seguimento a seus estudos semiológicos de observar e ler o mundo ao seu redor. Como estudioso da linguagem, tentava abarcar sua multiplicidade de suportes e seus variados sentidos.

Ao propor que a linguagem material também tem algo a dizer, o cineasta entende que significado e significante não são fixos e que, portanto, o que um objeto pode despertar para ele não necessariamente corresponde, por exemplo, ao que o jovem napolitano sente ao ver o mesmo artefato. Ao abordar esse fato, devemos levar em conta não só o abismo entre gerações, nesse caso específico, mas também o contexto social, econômico e cultural dos sujeitos envolvidos.

Queremos, com isso, refletir sobre como ocorre a atribuição de significados aos objetos, voltando a questionamentos anteriores: até que ponto nós, designers, podemos impor um discurso? Como podemos investir significados aos artefatos e ao mesmo tempo assumir uma posição ética? Será que podemos transformar um monólogo repressivo das coisas em um diálogo?

Considerado um dos primeiros defensores do design sustentável e humanitário, Victor Papanek, ficou conhecido por suas convicções polêmicas, divulgadas principalmente pelo seu livro “Design for the Real World”, escrito em 1971. Logo no prefácio, já nos deparamos com a impactante afirmação de que

3 Disponível em: <http://portal.comunique-se.com.br/index.php/mkt-pp/75957-apos-descoberta-de-farsa-da-diletto-conar-recomenda-mudancas-na-propaganda>. Acesso em: 17/06/2015. (Link desativado)

4 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2014/12/1561185-conar-arquiva-caso-de-sucos-do-bem-e-diletto-tera-de-alterar-propaganda.shtml>. Acesso em: 17/06/2015.

“Existem profissões mais danosas que o design, porém são poucas. E possivelmente, apenas uma é mais enganadora. A publicidade (...). O desenho industrial, por inventar as idiotices anunciadas pelos publicitários, vem num segundo lugar bem próximo. (...) Antes [nos bons tempos], se uma pessoa queria matar alguém, virava um general, comprava uma mina de carvão ou estudava física nuclear. Hoje em dia, o design industrial fez do assassinato uma produção em massa. Projetando automóveis inseguros que matam perto de um milhão de pessoas em todo o mundo a cada ano (...) e escolhendo materiais e processos que poluem o ar que respiramos, os designers se transformaram numa classe perigosa⁵.” (Papanek, 1972, p. 9)

Em tom alarmista, o designer austríaco pregava que estava na hora de o *design* morrer, se continuasse voltado só para a aparência. Repreendia pela baixa qualidade dos produtos, pelo excesso de produção de objetos inúteis, pela criação de necessidades artificiais frente às necessidades genuínas, pelo desperdício dos recursos naturais e pela ignorância dos designers em relação às suas responsabilidades sociais e morais.

Apesar de ver o design envolvido em um cenário trágico, Papanek pretendia, com o livro, mostrar um lado mais positivo da área, em que o design pode e deve participar da mudança da sociedade. Para isso, propõe que a população entenda mais de design e que o design entenda mais a sociedade, para se criar um diálogo inteligente.

Em uma época de produção em massa em que tudo deve ser planejado e projetado, o design tornou-se a mais poderosa ferramenta com a qual o homem molda suas ferramentas e ambientes (e, por extensão, a sociedade e a si mesmo). Isto exige alta responsabilidade social e moral do designer. Também exige

5 Tradução livre: “There are professions more harmful than industrial design, but only a very few of them. And possibly only one profession is phonier. Advertising design. Industrial design, by concocting the tawdry idiocies hawked by advertisers, comes a close second. Before (in the ‘good old days’), if a person liked killing people, he had to become a general, purchase a coal-mine, or else study nuclear physics. Today, industrial design has put murder on a mass-production basis. By designing criminally unsafe automobiles that kill or maim nearly one million people around the world each year (...) and by choosing materials and processes that pollute the air we breathe, designers have become a dangerous breed.”

uma maior compreensão do povo por aqueles que fazem o design e mais conhecimento sobre o processo de design por parte do público.⁶ (Papanek, 1972, p. 9)

De certa forma, podemos dizer que nesse ponto vemos um paralelo com a proposta de estudos que Pasolini faz para o jovem napolitano. Não no sentido do design em si, mas em relação à necessidade de se estar atento, de se ter conhecimento dos mecanismos da linguagem das coisas. O cineasta, ao apresentar a Genariello a “impotência” da linguagem material, adverte para os diferentes mundos semânticos que vivenciam; enquanto Pasolini tem um olhar crítico para as coisas, o adolescente as encara e aceita como naturais, o que é particular da sua cultura. (2006, p. 143). Pois é assim, sem nem pensar na possibilidade de questionar, que a linguagem pedagógica das coisas se torna opressora e inarticulada, para Pasolini. E é nessa lacuna do desconhecimento que podemos nos tornar passivos.

Ao reconhecer e discutir a dimensão ilusória do design, Flusser (2010) busca problematizar a ciência e a consciência que temos para o contexto artificial que criamos. Entendendo que os artefatos são suportes de informação que tentam enganar a natureza, o autor propõe que os profissionais admitam a postura dissimulada de sua atividade que, muitas vezes, passa despercebidamente: “A nova forma de cultura a que o design deveria desbravar caminho é uma cultura consciente do facto de ser falaz” (p. 11).

Denis (1998) segue por uma linha parecida. Ao falar sobre o fetichismo dos objetos, o historiador brasileiro quer, justamente, chamar a atenção para esta característica inerente ao design. Ao discutir o tema, o seu intuito não é tratar de forma pejorativa o trabalho do profissional da área, mas refletir, de forma a que todos tenham a consciência do impacto de seus projetos.

Proponho como lição mais importante que os designers assumam abertamente o lado fetichista de sua atividade, que abracem a tarefa de atribuir significados extrínsecos aos artefatos (...) (Denis, 1998, p. 36)

Voltamos aos ensinamentos de Pasolini e, não à toa, percebemos o porquê de a primeira lição a seu jovem aluno ter como foco a semântica das coisas. Ao contrário da linguagem verbal, o discurso dos objetos é “(...) precisamente por isso munido de uma força de persuasão que nenhuma verbalidade possui (...) (2006, p. 151).

De que o design não é neutro nem inofensivo, não temos dúvida. Agora, convém questionar seu alcance. No caso da calça *jeans* citado anteriormente, tanto a época como o contexto político e social foram os maiores responsáveis

6 Tradução livre: “In an age of mass production when everything must be planned and designed, design has become the most powerful tool with which man shapes his tools and environments (and, by extension, society and himself). This demands high social and moral responsibility from the designer. It also demands greater understanding of the people by those who practise design and more insight into the design process by the public.”

pela alteração simbólica de sentido. A indústria da moda, claro, se apropriou do *status*, do sentido de liberdade atribuído ao objeto e explorou comercialmente todas estas possibilidades, embora, a princípio, estas não faziam parte do projeto.

Os artefatos existem no tempo e no espaço e vão, portanto, perdendo sentidos antigos e os adquirindo novos à medida que mudam de contexto. (...) os objetos estão sujeitos a toda espécie de dispersão, apropriação e até transmutação pelo uso e pela posse.
(Denis, 1998, p. 31-32)

O caso do sorvete oferecido pela Diletto segue uma outra linha, por já em sua concepção partir de uma história fictícia, mas que é tratada como real, sem, em momento algum, deixar claro ao consumidor que não passa de uma estratégia para passar conceitos de uma tradição artesanal e familiar que não existe, embora o produto se inspire de certa forma nela. Cabe ao designer assumir o papel que lhe é possível, de acordo com o contexto e a situação, entre o estímulo ao consumo e a informação.

Aos designers, cabe-lhes esclarecer que não acreditamos no poder único e absoluto de seus artefatos, como imaginamos que diria Pasolini e, nem tão fatídico, como alardeia Papanek. Nem tampouco na associação depreciativa do design à trama e à fraude, como deixamos anunciar, de forma propositada, anteriormente. Flusser (2007), ao remeter a esses conceitos, pretende questionar a que e a quem enganamos. Para ele, o design é o alicerce de qualquer cultura, uma vez que tenta "(...) enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial "(...) construindo coisas que sigam os nossos próprios propósitos. Assim, nos transformamos "(...) de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres" (p. 184).

Flusser, Papanek e Denis, apesar de profissionais de áreas distintas, de nacionalidades variadas e de viverem em épocas diferentes, convergem suas opiniões no sentido de que é necessário ao designer e ao campo profissional assumirem o contexto de malícia, enganação e ilusão em que estão envolvidos. A reflexão que decorre dessa discussão é a de que o designer, ao projetar artefatos, pense com mais responsabilidade sobre o que constrói e até que ponto pode influenciar na construção dos significados.

Acreditamos que o designer, assim como qualquer criador, promotor ou mediador de sentidos, deve constantemente questionar seu papel e seus limites, para não abusar dos poderes que lhe são dados por sua função. Um poder em si questionável e que parece residir num preparo maior no domínio desta linguagem das coisas, em um domínio de conhecimento visual. O próprio designer consome, tem suas referências e faz parte geralmente da mesma cultura, da mesma época ou sociedade e, com isso, não é um ser externo a tudo que acontece à sua volta, capaz também de manipular sem ser manipulado.

Referências bibliográficas

- CARDOSO, Rafael. *Design para um Mundo Complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. Arcos, outubro 1998 v. 1, nº único.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado. Por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizador Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Uma filosofia do design: a forma das coisas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- LEAL, Ana Luiza. *Toda empresa quer ter uma boa história. Algumas são mentiras*. Revista Exame. Publicado em: 22/10/2014. Disponível em: exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1076/noticias/marketing-ou-mentira. Acesso em: 28/10/2014.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- PAPANEK, Victor. *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*. Thames & Hudson, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários. Cartas Luteranas: uma antologia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Os Jovens Infelizes - Antologia de Ensaios Corsários*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Pasolini e o discurso dos objetos: diálogos com o Design sobre a possibilidade de uma formação visual por meio do livro de literatura para crianças e jovens

Maira Gonçalves Lacerda e Jackeline Lima Farbiarz

Introdução

Vivemos circundados por objetos que nos comunicam, nos transmitem valores e informações que, por sua vez, geram julgamentos e opiniões; mas quem na contemporaneidade está apto a compreender essa linguagem? Procurando responder a tal pergunta, o presente artigo busca pôr em diálogo os conceitos da pedagogia material dos objetos, desenvolvida por Pier Paolo Pasolini, e a teoria contemporânea do Design, para alcançar a proposição de uma intervenção pedagógica por meio do livro de literatura para crianças e jovens utilizado em contexto educacional. Ao relacionar os pensamentos do autor italiano com os conceitos desenvolvidos por pensadores do Design, e levando em consideração sua natureza interdisciplinar, pretende-se ampliar o debate epistemológico a respeito desse campo do saber, que objetiva a concepção de objetos da cultura material. Com base nas reflexões levantadas por Pasolini a respeito da linguagem visual, “linguagem desprovida de léxico, de gramática e de sintaxe” (Pasolini, 1990, p. 38), propomos dar visibilidade à potencialidade do Design como campo capaz de organizar uma “linguagem das coisas” e articular um “discurso dos objetos”, com vistas à construção de uma proposta de formação visual do sujeito.

A pedagogia material dos objetos: o olhar de Pasolini

Pier Paolo Pasolini foi artista, semiólogo, cineasta e linguista; mas, acima de tudo, foi um pensador crítico da sociedade em que vivia. Pensador esse que teve o trabalho atravessado pela própria biografia. Como ele próprio afirmava, seu discurso possuía uma certa “tinta”, proveniente da experiência particular e diferenciada que possuía (Pasolini, 2006, p. 129); “tinta” marcada pela vivência da Segunda Guerra Mundial e da ascensão do Fascismo na Itália, pelo olhar avesso à euforia levantada pelo surgimento do capitalismo, identificado por ele como o “verdadeiro fascismo”, e pelo preconceito sofrido devido à sua homossexualidade.

Pasolini produziu uma vasta obra, procurando, de forma obstinada, transmitir seu desespero diante

(...) dos mecanismos próprios dessa nova forma de poder fascista, das suas trágicas incidências sobre o corpo e a alma do povo italiano e dos graves perigos sociais gerados pela brusca ‘mutação antropológica’ que o novo regime estava promovendo (Lahud, 1990, p. 8).

Ao propor uma reflexão visionária sobre os motivos das transformações pelas quais passava a sociedade, Pasolini produziu uma *Semiologia da Realidade* ao

(...) observar atentamente a realidade para ler nas coisas, objetos, paisagens, gestos, atos, palavras, imagens, sempre os signos de uma situação histórica e cultural precisa (*Ibid.*, p. 9).

Dessa forma, a obra do autor nos proporciona uma leitura crítica dos diversos signos presentes na sociedade, tanto linguísticos como fisionômicos e comportamentais. Em 1973, Pasolini (1990) escreveu um artigo intitulado “O ‘discurso’ dos cabelos”, onde faz uma longa descrição semiológica a respeito dos cabelos compridos usados pelos jovens do sexo masculino na década de 1960 e o ‘discurso’ que proferiam sem palavras:

Tratava-se de um signo único – precisamente o comprimento de seus cabelos, que caíam sobre os ombros –, no qual estavam concentrados todos os signos possíveis de uma linguagem articulada (*Ibid.*, p. 38).

Ao articular verbalmente a “linguagem dos cabelos”, Pasolini não apenas descreve o processo comunicacional exercido pelos cabelos e coloca sua compreensão pessoal sobre o assunto como também, indiretamente, levanta questões a respeito de quem tem a potência para “ler” esses signos de forma semelhante a ele.

Tanto na época de Pasolini quanto na sociedade contemporânea, não são dadas ferramentas aos sujeitos para torná-los capazes de “ler” imagens e objetos; considerando-se que, no sentido estrito, apenas a letra é submetida ao processo de leitura. Apesar de afirmar ter sido capaz de decifrar tal linguagem imediatamente, posto que a mesma era nada mais do que “aquela ‘linguagem da presença física’ que os homens, desde sempre, têm sido capazes de usar” (*Ibid.*, 39), o autor se destaca em sua leitura histórico-política do signo dos cabelos, demonstrando as variações de seu discurso no decorrer dos anos e a absorção de seus ideais de oposição pela subcultura do poder. Tal leitura reitera a questão levantada e permite que analisemos a possibilidade de se desenvolver tais “ferramentas”, tendo em vista a formação visual do sujeito.

Pasolini aponta os pais e a escola, que normalmente seriam vistos como os educadores oficiais, como agentes deseducadores. Por estarem enquadrados na cultura de consumo, participam do “genocídio cultural” identificado pelo autor (Nazário, 2014), transformando o sujeito em “um pobre idiota, humilhado, ou melhor, degradado, incapaz de compreender, encerrado numa mordança de mesquinhez mental que, de resto, te angustia” (Pasolini, 2006, p. 135). A imprensa e a televisão também funcionam como órgãos pedagógicos que ensinam de forma pragmática e não admitem réplicas, nem alternativas, nem resistência. Segundo o autor, as mentiras propagadas por esses meios de comunicação “inundam e sufocam” a sociedade em direção ao verdadeiro fascismo do consumismo (*Ibid.*, p. 133).

Dessa forma, para Pasolini, ensinar o povo a “não dar ouvidos às monstruosidades linguísticas dos poderosos” e refutar a realidade de mentiras é o dever primeiro dos intelectuais, e é na busca desse ideal que escreve o tratado pedagógico sobre o nome de “Gennariello”, em 1975. No conjunto de textos que formam esse tratado, dirigido a um jovem discípulo, o escritor apresenta os objetos da realidade física como as “fontes educativas” mais imediatas. Sendo mudos, materiais, objetuais, inertes e puramente presentes, esses objetos “falam” em uma linguagem própria, a qual é naturalmente conhecida e decifrada pelo sujeito (Pasolini, 2006, p. 134).

Desenvolvendo estudos na área da semiologia, Pasolini identifica objetos e imagens como signos linguísticos, pois comunicam e transmitem informações. O pensador identifica, então, uma pedagogia material a partir dos ensinamentos apreendidos pelo sujeito por meio do discurso dos objetos. Em um primeiro contato com o sujeito, objetos e imagens falam objetivamente, fazendo-se decifrar como novos e desconhecidos. Já em novos contatos, passam a conter e evocar memórias no sujeito, que as relaciona ao aprendizado constituído originalmente.

Ao descrever os objetos com que teve contato em sua infância, Pasolini afirma que “eles ensinavam-me onde eu tinha nascido, em que mundo vivia, e sobretudo, como devia conceber o meu nascimento e a minha vida” (*Ibid.*, p. 138). Sendo as primeiras recordações da vida de qualquer sujeito sempre recordações visuais (*Ibid.*, p. 137), a linguagem das coisas se constitui, para Pasolini, como a primeira educação recebida por todos; educação essa realizada por meio de um discurso inarticulado, fixo, incontestável, autoritário, repressivo e controverso, já que não admite réplicas e não permite diálogos.

Contudo, o autor reconhece essa proposta pedagógica a respeito da linguagem das coisas como um paradoxo. Pasolini identifica o discurso não verbal como um discurso munido de uma força de persuasão que nenhuma verbalidade possui. Para ele, a linguagem dos objetos é rígida e também o é o “espírito” da sua aprendizagem e as opiniões não verbais que se formam a partir dela (*Ibid.*, p. 144). O autor, apesar de manter seus esforços para questionar e criticar o sistema de consumo que está se formando em sua sociedade, se reconhece impotente para modificar o que já foi ensinado a seu pupilo pelos objetos, afirmando que o que se aprende por meio da linguagem pedagógica das coisas se cristaliza devido ao seu caráter repressivo:

A educação dada a um rapaz pelos objetos, pelas coisas, pela realidade física – por outras palavras, pelos fenômenos materiais da sua condição social – torna esse rapaz corporalmente o que é e o que será ao longo da vida (*Ibid.*, p. 139).

Para Pasolini, a posição histórico-sócio-cultural em que se encontra o coloca em uma posição de crítica para com “as coisas modernas” enquanto signos linguísticos, posição esta diferente daquela na qual se encontram os jovens, cuja cultura leva a aceitá-las como naturais (*Ibid.*, p. 143). O autor afirma, ainda, que o que lhe foi ensinado pela linguagem das coisas é absolutamente diferente do que é ensinado aos jovens a quem se direciona, mas não devido a uma mudança na linguagem das coisas, e sim devido a uma mudança radical das próprias coisas (*Ibid.*, p. 145), o que coloca em crise sua função de pedagogo:

Não se pode ensinar se ao mesmo tempo não se aprender. Ora eu não posso ensinar a ti as ‘coisas’ que me educaram, e tu também não me podes ensinar a mim as ‘coisas’ que estão a educar-te (quer dizer, que estás a viver). Não podemos ensiná-las (*sic*) um ao outro pela simples razão de que a sua natureza não se limitou a alterar algumas das suas qualidades, mudou radicalmente na sua totalidade (*Ibid.*, p. 145).

As mudanças das coisas e, portanto, dos ensinamentos que elas transmitem é uma situação que vem se potencializando nas últimas décadas, demonstrando o visionarismo nas críticas de Pasolini e a importância de retomarmos seu pensamento na contemporaneidade. Procurando ampliar o debate iniciado até aqui, apresentamos, a seguir, reflexões de pensadores do campo do Design, área do saber que produz grande parte das coisas e dos objetos, a respeito do discurso que criam e colocam em circulação para o consumo da sociedade.

Dialogando com o Design: outras vozes sobre a linguagem dos objetos e a linguagem visual

Definir o que é Design é uma tarefa árdua, empreendida por diversos pensadores ao longo dos anos, como aponta Rita Couto, talvez na tentativa de explicitar as características dessa área de conhecimento tão ampla e de contornos tão difusos (COUTO, 1997). Após avaliar diferentes definições, a professora e pesquisadora concluiu que o Design, como tecnologia de natureza e vocação interdisciplinar, pode ser compreendido como “uma atividade através da qual não se busca apenas a representação da estrutura de um objeto a ser criado, mas também um plano de ação para criá-lo” (*Ibid.*, p. 57-58). Compreendido dessa forma, podemos afirmar que o Design é o campo do saber responsável pela concepção dos objetos da cultura material que nos circunda, tanto em relação ao seu formato propriamente dito como em relação ao seu processo de fabricação.

Por volta da mesma época, entre os anos de 1994 e 1997, motivado pela abertura do primeiro curso de pós-graduação em Design do Brasil, o professor e pesquisador Gustavo Bomfim (2014a, 2014b, 2014c) escrevia uma série de artigos sobre a “possibilidade” e o “desenvolvimento” de uma teoria do Design, que chegam a conclusões similares às da professora Rita Couto, que o cita em sua tese. Para Bomfim, a atividade do Design objetiva a configuração de objetos de uso e sistemas de informação, e essa configuração compreende o ato de projetar, isto é, configurar, e o resultado desse projeto, a forma, sendo que ambos pertencem à relação que se estabelece entre sujeito e objeto (Bomfim, 2014c, p. 44). O autor afirmou, ainda, que o Design se diferencia de outros campos do saber que se propõem à configuração de objetos, devido à pretensão por uma fundamentação lógica de princípios científicos (Bomfim, 2014a, p. 23). O fato de haver diferentes áreas do conhecimento que, desde sua origem, compunham o currículo da formação em Design foi indicado como índice da complexidade e da interdisciplinaridade atribuídas à prática do Design. Contudo, ele também advertiu que, como qualquer outra atividade do trabalho social, o Design é regido por um conjunto de objetivos de natureza política, ideológica, social, econômica etc.:

Para qualquer sociedade, os produtos (...) são instrumentos para a realização das utopias, através da realização dos indivíduos ou parte deles em seus relacionamentos com outros indivíduos (sociedade) e com seu contexto material e temporal (meio ambiente) (Bomfim, 2014b, p. 17).

Em decorrência, as atividades do designer são influenciadas pelos sujeitos e pela sociedade e, por isso, dependem dela:

A consideração de um objeto, qualquer que seja, supõe inicialmente a existência de um sujeito. Não há sentido em objeto sem sujeito, pois o objeto, entendido como ‘coisa’, ‘fato’,

‘representação’, ‘conceito’, ‘pensamento’ etc. só existe dentro dos limites de nossas experiências, de nosso conhecimento e de nossas linguagens. Assim, as características de um objeto são, na verdade, as interpretações subjetivas que deles fazemos. O entendimento sobre um objeto é, portanto, efêmero. Os objetos se transformam, os sujeitos se modificam e os significados dos objetos para os sujeitos também se alteram (Bomfim, 2014c, p. 44).

A partir desse raciocínio, podemos refletir sobre a intensa relação entre objeto e sujeito / objeto e sociedade, e conectá-la ao conceito de pedagogia material de Pasolini. Em resumo, Couto e Bomfim discorrem sobre a função exercida pelo Design e descrevem as características da sua atividade como a configuração de objetos, afirmando que essa configuração influencia os sujeitos e a sociedade. Pasolini critica essa influência, relacionando-a ao fascismo consumista, e procura alertar para o discurso embutido nesses objetos. Corroborando as ideias apresentadas pelos três autores, o historiador do Design Andrian Forty escreve, no livro intitulado *Objetos de desejo* (2007), sobre as relações do Design com a sociedade de consumo. Forty descreve, por meio de diversos exemplos que remontam dos anos 1750 até os dias atuais, os modos pelos quais o design transforma ideias sobre o mundo e relações sociais na forma dos objetos:

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (Forty, 2007, p. 12).

Com o intuito de aprofundar ainda mais o debate proposto e trazer uma crítica ao Design como produtor de objetos em um mundo capitalista, apresentamos também as considerações de Deyan Sudjic, diretor do *Design Museum* de Londres, para quem os objetos, longe de serem inocentes, se tornam interessantes demais para serem ignorados (Sudjic, 2010, p. 9).

O seu livro *A linguagem das coisas* (*Ibid.*) parece dialogar, a partir do ponto de vista do Design, diretamente com os conceitos apresentados por Pasolini. Considerando os artefatos como a maneira pela qual os sujeitos determinam quem são e o que não são, e o Design como a linguagem que define e sinaliza valores em uma sociedade (*Ibid.*, p. 49), Sudjic fala dos objetos como formas calculadamente planejadas para obter uma resposta emocional com vistas à sua aquisição e confessa seu conflito entre o fascínio do consumo e a repulsa que sente pela atração superficial exercida pela fábrica do querer (*Ibid.*, p. 6).

Em sua visão, os designers são verdadeiros manipuladores da linguagem dos objetos, linguagem expressa por forma, cor, textura e imagem:

O design, em todas as suas manifestações, é o DNA de uma sociedade industrial (...). É o código que precisamos explorar se quisermos ter uma chance de entender a natureza do mundo moderno. É um reflexo de nossos sistemas econômicos. E revela a marca da tecnologia com que temos de trabalhar. É um tipo de linguagem, e é reflexo de valores emocionais e culturais (*Ibid.*, p. 49).

Sudjic vê a linguagem dos objetos, que toma forma por meio da atividade do Design, como uma linguagem manipuladora em direção ao ideal capitalista do consumo, da mesma forma que Pasolini. Para ele, os objetos, muito mais do que compor uma cultura material, compõem a própria cultura e definem a sociedade.

Contudo, não podemos esquecer que, como declara Bomfim (1999, p. 150), o Design pode se apresentar como mantenedor ou anunciador de caminhos. Como anunciador, o Design pode oferecer um caminho alternativo e divergente para a sociedade, um caminho como o apontado por Frascara e o desenvolvido pelo professor José Luiz Mendes Ripper no LILD – Laboratório de Investigação em Living Design da PUC-Rio:

Precisamos parar de pensar o Design como a construção de imagens, produtos, serviços, sistemas e ambientes, e pensá-los como meios para as pessoas agirem, realizarem seus desejos e satisfazerem suas necessidades (Frascara, 2006, tradução da autora para este trabalho).

O Design de objetos proposto pelo LILD parte do estudo e desenvolvimento de métodos e técnicas convivenciais. Os projetos têm em vista, essencialmente, capacitar as comunidades nas quais eles serão desenvolvidos para a autonomia na construção. Com isso, a comunidade assume o duplo papel de agente (mão de obra) e usuário dos objetos/sistemas em desenvolvimento. Nesta direção, a comunidade torna-se coautora tanto na construção quanto na manutenção e/ou (re)significação dos objetos/sistemas elaborados. O propósito não é fazer uma coisa a mais na natureza; o propósito é fazer outra coisa. Esta outra coisa é o desenvolvimento de projetos

em que o próprio usuário possa tomar parte, pela certeza de que a participação nas etapas de desenvolvimento do projeto contribuirá tanto para a significação do processo quanto para a autonomia (Farbiarz; Ripper, 2014, p. 53).

Se pensarmos o Design como construtor de objetos e também de informação e de linguagem, precisamos pensar um designer consciente de seu trabalho e das forças que manipula na sua atividade diária. Mas precisamos pensar também uma sociedade capaz de compreender essa linguagem e de ter uma visão crítica em relação a ela, o que sustenta o objetivo deste trabalho: propor reflexões que possam convergir para a possibilidade de uma formação visual do sujeito.

Pensando uma sociedade apta a compreender as linguagens: refletindo sobre a possibilidade de uma formação visual do sujeito.

Pasolini afirmou ser impotente em relação à pedagogia material dos objetos; contudo, não se desfez do seu papel de pedagogo, conforme atesta o tratado *Gennariello* (Pasolini, 2006). Com essa atitude, demonstrou que, apesar de seu pessimismo, ele ainda acreditava no papel que devia exercer como intelectual e professor. Da mesma forma, a proposta de uma formação visual do sujeito acredita na educação como força capaz de modificar a sociedade e, mais especificamente, toma a educação escolar como potência para despertar no sujeito o desejo de mudança.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) – documentos desenvolvidos pelo Ministério da Educação com o intuito de ampliar e aprofundar o debate educacional que envolve escolas, pais, governos e sociedade – afirmam o compromisso da instituição escolar em garantir à população o acesso aos saberes, instrumentos para o desenvolvimento, a socialização e o exercício da cidadania democrática (Brasil, 1997, p. 33). Visando o desenvolvimento individual do sujeito, por meio do contexto social e cultural, a fim de formar cidadãos capazes de interferir criticamente na sociedade e transformar a realidade, segundo este documento,

se concebe a educação escolar como uma prática que tem a possibilidade de criar condições para que todos os alunos desenvolvam suas capacidades e aprendam os conteúdos necessários para construir instrumentos de compreensão da realidade e de participação em relações sociais, políticas e culturais diversificadas e cada vez mais amplas, condições estas fundamentais para o exercício da cidadania na construção de uma sociedade democrática e não excludente (*Ibid.*, p. 33).

Na contemporaneidade, a escola se ergue como pilar de edificação da cidadania, lugar onde se estabelecem os alicerces da sociedade por meio da educação dos indivíduos; contudo não se pode esquecer que o processo de aprendizagem é uma propriedade do sujeito (*Ibid.*, p. 37), visto ser ele que constrói e reconstrói os significados. Dessa forma, qualquer projeto de formação, incluindo a proposta de uma formação visual, deve começar na instituição escolar, mas se expandir para além dela. Procurando atender a essa premissa, e dentre os múltiplos fatores que estão presentes na constituição do sujeito e de sua subjetividade, identificamos o livro de literatura para crianças e jovens como um dos objetos capazes de ultrapassar os limites escolares e participar desse processo de formação.

Caracterizada por Antonio Candido (2004, p. 174) como “(...) todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade (...)” e fator indispensável de humanização, capaz de confirmar o homem na sua humanidade por atuar em seu inconsciente, a literatura tem no livro o suporte privilegiado dessa experiência, capaz de tornar tangível o imaginário.

Segundo o modelo humanista, a leitura literária, mais propriamente a experiência literária, possibilita um conhecimento único do mundo e dos homens, e resulta num conhecimento de si próprio:

(...) todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo (Proust, 1956, p. 153).

Assim, por esse viés, a experiência literária ultrapassa a pura compreensão do texto, pois permite a compreensão de si e do mundo. De acordo com Daniel Pennac (1993, p. 19), a experiência literária possui uma virtude paradoxal, ao potencializar que o leitor se abstraia da sua realidade para lhe emprestar sentido. Por meio da leitura do mundo que se revela nas páginas de um livro, são admitidas associações com o mundo que nos circunda.

Segundo Bartolomeu Campos de Queirós, autor dos mais premiados e lidos no Brasil, cujas perspectivas de reflexão e trabalho abrangeram considerações sobre literatura e produção de livros para crianças e jovens, as palavras, como portas e janelas, descortinam horizontes, e o livro é objeto fundamental no trajeto de cada indivíduo em sua própria existência.

A leitura guarda espaço para o leitor imaginar sua própria humanidade e apropriar-se de sua fragilidade, com seus sonhos, seus devaneios e sua experiência. A leitura acorda no sujeito dizeres insuspeitados enquanto redimensiona seus entendimentos (Queirós, 2012, p. 61).

Por agrupar em sua constituição, na maioria das vezes, conteúdo textual e conteúdo imagético, o livro de literatura para crianças e jovens tem na relação fabular-icônica o seu modo de interação com o sujeito leitor e encontra na verbo-visualidade o espaço propício à fruição da poesia e da ficção. Texto e imagem combinam suas materialidades e instituem uma linguagem única, que demanda ao leitor compreensão, significação e articulação das duas instâncias. Dessa forma, saber lidar com as imagens, compreendê-las e construir significado para elas torna-se tarefa premente para os sujeitos durante o ato de leitura. Contudo, ao contrário da cultura escrita, não existem mecanismos de ensino próprios para a formação visual do indivíduo na instituição escolar. Compreendida enquanto linguagem, a representação imagética não encontra lugar específico como conteúdo nos Parâmetros Curriculares, deixando importante lacuna, seja na disciplina de Língua Portuguesa, que trata da linguagem escrita, seja na de Artes, que trata da imagem em si. Faltam, assim, elementos para apreciação do livro de literatura, suporte para a língua e para a arte.

Propõe-se, então, o estabelecimento de uma intervenção pedagógica, a partir do objeto-livro, para munir os sujeitos de ferramentas para a construção de uma visão crítica a respeito do discurso proferido pela linguagem visual e pela linguagem dos objetos. Ao escolher o livro de literatura para crianças e jovens como objeto a ter seu discurso organizado, o qualificamos como objeto capaz de ao mesmo tempo manter as observações de Pasolini e romper com elas, podendo ser, ele próprio, uma síntese pedagógica a respeito da linguagem das coisas.

A intervenção pedagógica sugerida tem sua estrutura organizada em dois momentos. Inicialmente, propomos um trabalho voltado para o campo do Design, para sensibilizar os designers atuantes no mercado editorial de livros para crianças e jovens quanto ao papel que exercem para a formação visual do leitor. Para se alcançar tal objetivo, estamos organizando, de forma sistematizada, um corpo teórico a respeito das relações verbo-visuais que ocorrem no objeto-livro. Em um segundo momento, a proposta abarca um projeto de formação continuada dos professores e dos demais mediadores de leitura com foco na formação visual do leitor e na interação entre linguagem textual e visual, no formato de oficinas e cursos.

Tais iniciativas permitem vislumbrar um caminho que possibilita a construção de um ambiente propício à transformação social. Ao buscar as interfaces entre Design e formação visual do leitor, acredita-se estar contribuindo para evidenciar, em uma sociedade imersa na multimodalidade, o potencial do Design para a formação visual de um sujeito crítico, apto a identificar e questionar o discurso dos objetos, tal como ambicionava Pasolini.

Referências bibliográficas

- BOMFIM, Gustavo Amarante. *Coordenadas cronológicas e cosmológicas como espaço das transformações formais*. In: COUTO, Rita Maria de Souza; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de (org.). *Formas do design: por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB/ PUC-Rio, 1999.
- _____. *Morfologia dos objetos de uso: uma contribuição para o desenvolvimento de uma teoria do Design*. In: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza (org.). *Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014a. p.23-33.
- _____. *Sobre a possibilidade de uma teoria do Design*. In: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza (org.). *Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014b. p.13-21.
- _____. *Fundamentos de uma teoria transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação*. In: COUTO, Rita Maria de Souza; FARBIARZ, Jackeline Lima; NOVAES, Luiza (org.). *Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014c. p.35-50.
- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Fundamental, 1997.
- _____. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais*. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Fundamental, 1998a.
- _____. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Fundamental, 1998b.
- _____. *Parâmetros curriculares nacionais Ensino Médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*: Ministério da Educação/ Secretaria de Educação Fundamental, 2000.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. 4. ed. re-org. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- COUTO, Rita Maria de Souza; NEVES, Maria Aparecida Mamede. *O ensino da disciplina de projeto básico sob o enfoque do Design Social*. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- _____. ; _____. *Movimento interdisciplinar de designers brasileiros em busca de educação avançada*. Rio de Janeiro, 1997. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- FARBIARZ, Jackeline Lima; RIPPER, José Luis Mendes. *Instantâneos de interações: reflexões sobre design, meio ambiente e sociedade – memórias de José Luiz Mendes Ripper sobre o Design Social na PUC-Rio*. [Livro de artista] Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FRASCARA, Jorge. *The dematerialization of design: a new profile for visual communication design*. [2006]. Disponível em: <http://www.ico-d.org/connect/features/post/76.php>. Acesso em 25 jun 2015.

LAHUD, Michel. *Uma leitura corsária dos signos de uma triste realidade*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Organização Michel Lahud. Tradução Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo, Brasiliense, 1990. p. 5-23.

NAZÁRIO, Luiz. *Uma existência subversiva*. [2014]. Disponível em <https://lunazar.wordpress.com/2014/12/05/uma-existencia-subversiva/> Acesso em 06 dez 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. *O "discurso" dos cabelos*. In: _____. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Organização Michel Lahud. Tradução Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 37-44.

_____. Gennariello. In: _____. *Escritos corsários e Cartas Luteranas: uma antologia*. Seleção de textos e apresentação Francisco Roda. Tradução José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 119 – 167.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1956.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. Organização de Júlio Abreu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

A Potência da Linguagem Inarticulada dos Objetos em um trecho do Circuito Casas Tela

Jorge Langone

Introdução

O tema deste artigo é uma primeira análise de uma pesquisa de campo aplicada na área do design, que tem como princípio norteador a linguagem inarticulada dos objetos encontrados e registrados em um determinado percurso de um território. O objetivo é a aproximação dos conceitos teóricos de *delinquência de um percurso* de Michel de Certeau (1998) e da *semiologia concreta em ato*, termo que Michel Lahud (1993) utiliza ao se referir às obras filmicas do semiólogo, cineasta e artista Pier Paolo Pasolini.

O recorte principal do artigo se refere a uma oficina de fotografia no percurso do *Circuito das Casas Tela* do Museu de Favela¹ no ano de 2013 para o aumento de repertório para futuras oficinas no desenvolvimento de produtos locais, juntamente com os artesãos e sócios-fundadores do museu. Os principais

1 O Museu de Favela é uma organização não governamental (ONG), privada e de caráter comunitário constituída por lideranças culturais que residem nas comunidades do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo compreendendo os bairros de Ipanema e Copacabana na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de criar estratégias de valorização das memórias da história dos hábitos socioculturais dos moradores das favelas compreendidas nesse espaço.

problemas aqui apresentados remetem à reunião dos conceitos desses autores, oriundos de diferentes áreas, mas contemporâneos historicamente. Trata-se, também, de uma primeira experimentação e análise de um objeto registrado no percurso do território para a recuperação de signos locais.

Um diálogo entre de Certeau e Pasolini

Michel de Certeau escreve, em seu livro *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, no capítulo *Relatos do Espaço*, como o simples caminhar por uma trajetória² pode ofertar uma história que se descreve enquanto se vivencia um percurso como um fenômeno. O autor nos revela que essas histórias se entrecruzam entre modelos de enunciados: um do tipo *mapa* e um outro do tipo *percurso*. Os enunciados – ou histórias do tipo *mapa* – narram um caminho linear. Uma possibilidade de narrativa que tem marcos significativos nas trajetórias cotidianas como, por exemplo, as sinalizações que servem para direcionar os transeuntes nas cidades. Já os enunciados – ou histórias do tipo *percurso* – têm como características narrativas que se penetram mutuamente e que não precisam de descritores de lugares. Um exemplo para a visualização da tipologia de percurso definido pelo autor é um viajante de férias que não aprecia um roteiro fixo para se guiar – não segue um roteiro do tipo *mapa* – porque quer saborear o trajeto ao seu estilo, experimentado como potência no ato ao praticá-lo.

Como argumenta Certeau, entre os séculos XV e XVII o *mapa* ganhou mais autonomia. Houve proliferação de figuras narrativas que tinham ainda a função de indicar as operações diversas da época: viagem, guerras, construções, relações políticas ou comerciais. Essas figurações – bem longe de serem somente ilustrações ou glosas icônicas do texto como fragmentos dos relatos – assinalam, no mapa, operações históricas. Deste modo, uma caravela pintada no mar representa uma expedição marítima. Portanto, a caravela “equivale a um descritor do tipo *percurso*” (Certeau, 2008, p. 206), porque se realizou durante a práxis da trajetória marítima da época.

Por meio da experimentação dos descritores do tipo *percurso*, conforme a experimentação de uma trajetória, ou seja, ao se fazer uma ilustração em um mapa, há uma possibilidade de um enunciado e da criação de uma nova narrativa. O interessante dessa narrativa é que não se limita ao descritor do tipo *mapa*, mas é um entrecruzamento entre este último e o do tipo *percurso*. Por fim, o que interessa é a percepção da qualidade da narrativa contada com a mistura desses tipos de descritores e destacar o conceito de *delinquência de um percurso* de Michel de Certeau durante a realização de uma trajetória.

O autor acrescenta que, em um trajeto, há o entrecruzamento das duas tipologias – *mapa* e *percurso* –, que cria uma outra determinada maneira de efeito, comparada ao desvio em uma trajetória. O desvio ocorre porque existe a interferência do espaço, do tempo, das pessoas e das práticas socioculturais dentro

2 Como Michel de Certeau define duas tipologias de enunciados e uma delas se utiliza da palavra “percurso”, os termos “trajetória”, “caminho”, “trajeto” se referem ao mesmo significado de percurso na língua portuguesa: um determinado espaço percorrido e vivenciado no momento presente.

de um território. Como exemplo, pode-se citar uma trajetória com o descritor de lugar do tipo *mapa*, mas que, por alguma razão não prevista – como um grupo de pessoas armadas que ofertam uma ameaça a um sujeito durante um caminho –, pode fazer com que o mesmo mude de direção antes do que era previamente determinado pelo roteiro sugerido pelo *mapa*. Este tipo de desvio ou de interferência é chamado, por Certeau, de *delinquência de um percurso*. Assim como a caravela pintada no mar durante um trajeto em um *mapa*, essa interferência pode ser considerada um descritor do tipo *percurso* e relata uma camada de leitura de segundo grau³, ou seja, mais subjetiva em relação à objetividade de se seguir descritores do tipo *mapa*.

Sendo assim, outros exemplos nos ofertam uma leitura de signos que não está diretamente nos descritores do tipo *mapa* que revelam sobre a proximidade do sujeito que percorre um trajeto e sobre esse próprio contexto sociocultural do espaço que é vivenciado por um indivíduo no tempo presente. Uma amostra possível dessa leitura de nível de segundo grau são os objetos em seu uso desviado, ou seja, *delinquente* e com um significado cultural em meio a um trajeto. Como um exemplo: uma pichação em uma placa de sinalização que demonstra um descritor do tipo *percurso*. A vantagem deste último é revelar uma produção de linguagem local a ser interpretada e analisada. Este tipo de leitura dos signos por meio das interferências, desvios ou *delinquências de um percurso* possui uma organização linguística estratificada e mais subjetiva.

O conceito de *delinquência de um percurso* de Michel de Certeau se aproxima do pensamento de Pasolini, principalmente no que tange à *semiologia concreta em ato* como define Lahud (1993), assim como possui uma poderosa pedagogia regida pelas coisas. O autor propõe uma possibilidade de interpretação de uma linguagem própria e singular em que se valoriza a leitura dos objetos como signos linguísticos e, portanto, como produção de sentido – um novo enunciado.

As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo linguístico. Portanto, se é um signo linguístico, comunica e expressa alguma coisa. (Pasolini, 1990, p. 125)

3 Segundo Umberto Eco, em seu livro *A Estrutura Ausente*, a leitura de segundo grau em relação à arquitetura, refere-se a uma significação além dos elementos estruturais de um edifício, como por exemplo, uma arcada. Caso haja uma pichação nessa arcada, há então uma interferência de leitura do seu código primitivo. A nova leitura possui um outro sentido - uma arcada com uma pichação, que pode denotar diferentes significados. Uma provável significação pode ser uma maneira local de protestar; uma outra possibilidade em ser apenas uma forma de arte, que dependerá, portanto, do sujeito que a lê. Deste modo, a arcada com a pichação passa a ter uma leitura de segundo grau.

No livro *Jovens Infelizes: Antologia de Ensaios Corsários*, organizado por Michel Lahud, há um ensaio em formato de carta intitulado *Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas*. Gennariello é um personagem jovem napolitano a quem Pasolini, de origem burguesa, escreve uma carta para descrever como os objetos e, conseqüentemente, a leitura deles como signos linguísticos, oferecem uma possibilidade de obter sentidos que a linguística estruturalista de Ferdinand de Saussure ou de Charles Sanders Pierce não contemplava. Principalmente por intermédio do comportamento dos sujeitos, das coisas e do seu entorno cultural, econômico e social, entre alguns aspectos micropolíticos e, portanto, localizados.

Nessa carta fictícia dirigida a *Gennariello*, fica clara a importância dos objetos como meio de leitura e de sentido linguístico. A lembrança de Pasolini de uma cortina branca que o agonizava em sua casa burguesa da infância ou, ainda, em outro ensaio do mesmo livro, *Os Discursos dos Cabelos*, no qual a significação dos cabelos compridos dos jovens entre os anos 1960 e 1970 vai mudando com o decorrer de um curto espaço de tempo. Enquanto no início, os cabelos compridos significavam a liberdade e a rebeldia, pouco tempo depois, em menos de uma década, o seu sentido muda em uma apropriação realizada pela cultura de massa. Os cabelos compridos perderam o sentido original, pois não significam mais uma forma de rebeldia. Passam a conotar uma liberdade concedida pelo sistema capitalista de consumo. O que faz com que os jovens sigam tendências e gostos que não lhes são próprios e que guardam pouca semelhança com os seus costumes locais. Pelo contrário, os gostos são mais globais e pertencem a um sistema repressivo de propaganda que provoca uma homogeneidade no sistema de gostos.

Ao fazer uma aproximação com o cinema como uma nova linguagem expressiva, Pasolini realiza uma leitura inarticulada dos objetos — sejam os materiais ou os simbólicos — ou seja, uma *semiologia concreta em ato*, como argumenta Lahud no livro *A Vida Clara*, no texto *O Cinema não é o cinema* ao discorrer sobre a linguagem fílmica na obra do artista:

“...É justamente nisso que consistia para Pasolini a grande ‘importância revolucionária’ da criação do cinema: transcrevendo por assim dizer ‘literalmente’ a linguagem do real, ele representa ao mesmo tempo a sua mais primitiva forma de conhecimento; evidencia sua expressividade, sublinha a sua fenomenologia, traz à tona alguns de seus mecanismos que, antes dele, passavam despercebidos; realiza, em suma, uma **semiologia concreta em ato** — autêntica semiologia natural da realidade...”

(Lahud, 1993, p. 44, **grifo nosso**)

No momento em que Lahud afirma que, por meio da linguagem do cinema, Pasolini consegue uma leitura dos objetos. Leitura de uma linguagem inarticu-

lada, porém rica e preñe de signos e significados, o que vai ao encontro do que Luiz Nazario argumenta no livro *Pasolini: Todos os corpos*, ao discorrer sobre o fim do povo e das ilusões gramscianas. Nazario relata que Pasolini encontrou no cinema uma possibilidade de linguagem mais poética. Um lugar onde a presença sensível da câmara e da montagem oferece uma vigilância, no que é atual com proximidade a um cinema de poesia, em oposição ao cinema de prosa narrativa existente nos anos 1960. Portanto, uma aproximação entre os conceitos de *delinquência de um percurso* de Michel de Certeau e o termo *semiologia concreta em ato* segundo Lahud ao discorrer sobre Pasolini, leva em conta a experiência vivida como um fenômeno que visa a vivência de trajetos e as suas *delinquências* como atos narrativos.

A vivência de um percurso: a dinâmica adotada

O Museu de Favela apresenta diversas atividades, sendo que uma das principais é o *Circuito Casas Tela*. Um projeto de visitação a um percurso museológico a céu aberto por dentro das comunidades em que o acervo são algumas casas de moradores que doaram as fachadas para a pintura com a técnica do grafite. O objetivo principal é o de narrar a história da formação das favelas, das memórias dos fazeres e saberes localizados, das origens culturais do samba, da cultura negra, dos migrantes nordestinos e da produção de artes visuais. A visitação precisa ser agendada previamente com os agentes do MUF e é realizada com guias locais que mostram o acervo para o grupo que tem interesse pela história das favelas.

No total são vinte e cinco Casas Tela, dois portais como entradas oficiais do Circuito — um no morro do Cantagalo, outro no morro do Pavão — ; dez placas sinalizadoras, chamadas de placas de mãos hospitaleiras distribuídas no caminho; e mais vinte placas acrílicas de identificação do acervo. As Casas Tela estão alocadas na comunidade da seguinte maneira: 12 no morro do Cantagalo, quatro no morro do Pavãozinho e nove no Morro do Pavão.

No prefácio do livro *Circuitos Casas Tela: Caminhos de vida no Museu de Favela*, o museólogo Mário Chagas define alguns modelos de museus existentes no Brasil como experiências que "...afirmam a perspectiva polinizadora da cultura e trazem para o coração da museologia o debate e a possibilidade do museu como potência, rizoma e linha de agenciamento." (Pinto, Silva e Loureiro [org.], 2012, p. 16). O museólogo cita os conceitos do filósofo Gilles Deleuze e do psiquiatra Félix Guattari, como os termos rizoma, linhas de agenciamento e potência, que se encaixam efetivamente nas características de um museu territorial e, consequentemente, do MUF.

O conceito de rizoma provém da ideia de um desenraizamento e não mais de uma raiz única. Para esclarecer: é um conjunto de pequenas raízes — conhecidas também como radículas — que compõem o caule e que sustentam uma determinada árvore. A ideia de uma raiz única e central, depois do conceito de rizoma, torna-se obsoleta, pois o que se percebe na formação da filosofia contemporânea é um intercruzamento das radículas. "O anel central não existe

independentemente de uma periferia que forma um novo centro e reage sobre o primeiro e que se dissemina, por sua vez, em epístratos descontínuos.” (Deleuze e Guattari, 2009, p. 66).

A proposta de Chagas é que se observe o *Circuito Casas Tela* como um conjunto de pequenas raízes, epístratos descontínuos que constituem uma cartografia museológica singular porque se articula como linhas de agenciamento mútuas entre os diversos tipos de moradores e das práticas socioculturais existentes no território. Desta forma, enriquece e potencializa a experiência museológica com o seu fazer, a sua prática, o seu ato nos percursos vivos, desenraizados e irregulares do conjunto de favelas. *O Circuito Casas Tela* apresenta-se, assim, como uma potência.

Há a intenção dos diretores-moradores de criar produtos locais que representem a memória de se visitar o museu territorial para que o visitante externo compre-os na Rede MUF. Para tanto, há uma loja, na base do museu, que vende uma produção diversificada das artesãs moradoras dos morros, contudo sem traços ou características da identidade visual do percurso vivenciado pelos visitantes. Na parceria entre o MUF e a PUC-Rio, na figura do *Nimesc – Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura*, o Departamento de Artes e Design participa no desenvolvimento desses produtos locais em conjunto com os moradores, a partir de oficinas colaborativas de design. O foco principal deste projeto foi a releitura da linguagem visual dos produtos comercializados pelas artesãs na loja do Museu. O objetivo foi a maior identificação das referências locais – tanto do Circuito Casas Telas como de outros aspectos da comunidade. Como metodologia, foi fundamental as referências sobre percurso, mapa e a semiologia da realidade de Paolini.

O projeto foi dividido segundo as seguintes etapas:

- 1) os registros de objetos *com usos secundários e desviados* durante o percurso pelos moradores e pelos pesquisadores;
- 2) a geração de conceitos partilhados;
- 3) o desenvolvimento de ideias por intermédio de oficinas tridimensionais;
- 4) a prototipagem; e
- 5) a escolha dos protótipos finais para a produção limitada pelas artesãs.

O primeiro ponto relaciona-se com a oficina dos registros fotográficos de objetos desviados pelos moradores e pesquisadores no Circuito Casas-tela seguindo os conceitos anteriormente elencados e uma primeira análise e categorização dos registros com a equipe do Museu de Favela. Esse primeiro ponto é o recorte para a análise dos conceitos de *delinquência do percurso de Michel de Certeau e de semiologia concreta em ato* segundo Lahud sobre o conceito de Paolini. O segundo ponto engloba três oficinas de conceituação em parceria com os membros da ONG para chegar em dois eixos de possibilidades de criação para a geração de alternativas dos suvenires. O terceiro ponto engloba o desenvolvimento das ideias por intermédio de dois eixos gerados com os agenciadores do MUF dando sequência ao quarto ponto de prototipagem construtiva das alternativas escolhidas. E, por fim, chega-se ao quinto ponto da escolha de protótipos finais fidedignos para a futura produção pelo Museu de Favela para a comercialização na loja da ONG.

Antes de iniciar o projeto e a oficina dos registros de objetos desviados, foi mostrada aos moradores e aos colaboradores do MUF uma apresentação das fotografias de objetos em percursos na cidade Rio de Janeiro, vivenciados e realizados por alunos de graduação de design da PUC-Rio na disciplina Proxemia⁴ O intuito da apresentação era oferecer uma percepção para os integrantes do MUF sobre a potencialidade e alguns exemplos da metodologia dos registros de objetos com usos secundários para o desenvolvimento de produtos segundo a vivência vindoura do *Circuito Casas Tela*.

Os moradores entenderam a proposta de se realizar o percurso para o registro dos objetos, para se obter um painel de signos próprios do lugar, e foi realizada a oficina no trajeto do Morro do Cantagalo com dois moradores, além de dois pesquisadores do programa de pós-graduação em design. Por meio da experimentação do percurso e dos registros fotográficos dos moradores e dos pesquisadores do *Circuito Casas Tela* do Morro do Cantagalo, obteve-se um painel de leitura de signos linguísticos do território. O material registrado por cada participante do trajeto foi separado em 16 (dezesseis) tipologias de fotografias de objetos, como demonstra a figura a seguir:

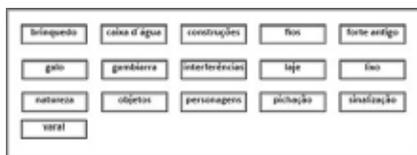


Figura 1 - Divisão de 16 (dezesseis) tipologias dos objetos registrados no percurso do Morro do Cantagalo

No quantitativo, foram registradas 217 (duzentas e dezessete) imagens fotográficas de objetos durante o percurso, tanto dos moradores como dos pesquisadores, divididos entre as tipologias mostradas na figura 1. Após essa oficina realizada com os moradores, houve a continuação do projeto para a conceituação e a geração de ideias de produtos locais até a finalização dos protótipos. Para a análise dos conceitos tratados neste artigo, utilizamos um único registro fotográfico do pesquisador do *Nimesc*, para uma primeira compreensão da aplicação do conceito *delinquência de um percurso e do termo semiologia concreta em ato*.

O circuito casas tela: a delinquência de um percurso e a semiologia concreta em ato

Na tipologia de sinalização foram registrados os diversos modos de sinais indicativos de localização nas ruas e vielas do percurso do Morro do Cantagalo. Um deles é o uso de uma caixa d'água recortada ao meio na fachada como sinal de que ali é uma loja de materiais de construção, como demonstra a figura a seguir.

4 Disciplina do currículo de design, da habilitação de projeto de produto, oferecida aos alunos de graduação, na qual os mesmos experimentam percursos perto de suas casas, para o resgate de usos secundários de objetos, ou seja, usos culturais na trajetória do seu bairro, para identificar graus de pertencimento a um território. A experiência empírica com os conceitos de diversos autores, pode ser apreciada na dissertação do autor deste artigo, no site: http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/biblioteca/php/index.php?codObra=0&codAcervo=203456&posicao_atual=882&posicao_maxima=1365&tipo=bd&codBib=0&codMat=&flag=&desc=&titulo=Publica%E7%F5es%200N-Line&contador=0&parcial=&letra=P&lista=E



Figura 2 - Fotografia de Jorge Langone no final do percurso do Morro do Cantagalo

A caixa d'água registrada foge do seu uso primário e da sua função, passando, assim, para um uso secundário, ou seja, de exposição de uma fachada de lojas de materiais de construção. O conceito de *delinquência de um percurso*, de Michel de Certeau, torna-se visível e melhor compreendido quando se percebe que o uso da caixa d'água foge à sua utilização primordial de guardar um determinado volume de líquido para ser distribuído em diversos cômodos de uma casa. Desta maneira, o desvio de uso da sua função principal indica uma ressignificação do signo da caixa d'água pelo território abordado. O termo de *semiologia concreta em ato*, de Michel Lahud, ao discorrer sobre Pier Paolo Pasolini, pode ser também auferido como uma possível determinação de uma linguagem própria e com potência de significados delimitada no entroncamento ao final do Morro do Cantagalo, onde se inicia o Morro do Pavão. Existe uma leitura possível a ser realizada dessa semiologia, porque há uma diferença histórica entre a formação dos dois morros:

“Acredita-se que o Morro do Cantagalo tenha começado a ser ocupado por remanescentes de quilombos, no ano de 1900. Atualmente, a composição social desta comunidade é, em sua maioria, de população negra e de famílias que estão ali estabelecidas há muitos anos, reconhecidas como ‘moradores crias’ da favela. A ocupação do Pavão-Pavãozinho teria se iniciado por volta de 1930 e, atualmente, sua população é composta principalmente por migrantes nordestinos, sendo que a sua permanência na comunidade é considerada transitória.”
(Velloso e Pastuk, 2013, p. 19)

Segundo o livro organizado pelo Instituto Pereira Passos intitulado *Favela como Oportunidade – Plano de Desenvolvimento de Favelas para sua Inclusão Social e Econômica*, publicado pelo INAE⁵, há diferenças de ocupações nos grupos de favelas. No Morro do Cantagalo há incidência maior de negros; no Morro do Pavão, de nordestinos. Esse entroncamento entre os dois morros e a leitura da caixa d'água como elemento visual e denotador de uma loja de construções não pode ser lido somente como exclusividade de uma tipologia existente nesse território. Em uma viagem recente realizada à periferia do município de Maceió, em Benedito Bentes, algumas lojas de materiais de construção têm uma caixa d'água recortada ao meio como sinalização de uma fachada desse tipo de estabelecimento. Depois da experiência de outros percursos em uma região periférica do Brasil, uma associação possível a ser feita é a de que o signo desviado e *delinquente* da caixa d'água pode ter como origem o seu uso pelo próprio povo nordestino das periferias como significado do objeto registrado.

CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, mostra-se profícua a aproximação do *conceito de delinquência de um percurso*, de Michel de Certeau, e do termo *semiologia concreta em ato*, de Michel Lahud, sobre a obra filmica de Pasolini. Isto porque une a vivência de uma trajetória e os registros fotográficos de objetos com usos secundários para compor um painel de signos locais e potentes de significações para o Museu de Favela.

Em segundo lugar, este painel de signos e a recuperação de prováveis sentidos dos objetos nos dá uma nova leitura, que é importante para a criação de produtos locais que traduzam a experiência do percurso vivenciado no *Circuito Casas Tela* do Museu de Favela. Dessa maneira, o painel aumenta a possibilidade de conceituação e criação de produtos locais que reforcem a identidade do Circuito Casas Tela com signos locais e não signos estrangeiros ao território. Diante de apenas um registro realizado em conjunto com os moradores, percebe-se a potencialidade da leitura dos objetos nos seus usos desviados e *delinquentes*, porém ainda como fragmentos que ofertam uma ressignificação que está inarticulada, porque em processo, e em uma busca constante de significações.

Em terceiro lugar, o painel de fotografias do percurso realizado com os moradores, acrescido do conceito e do termo levantados pelos autores até aqui tratados, mostra-se com capacidade de ainda ter muito a contribuir para uma técnica a ser utilizada em pesquisas de campo, tanto para a área da Psicologia Social como para área do Design. Isto porque permite uma cartografia possível de novos ícones, novas ressignificações que atravessam epístratos e sentidos descontínuos ainda a serem revelados. Percebe-se, então, que é uma condição de se ter no objeto e nas coisas uma linguagem inarticulada, resgatada por uma fenomenologia da experiência e do registro de um percurso vivo que é o próprio

Circuito Casas Tela e da capacidade do surgimento de subjetividades antes não observadas. Uma poderosa fonte para a criação de uma linguagem própria e singular, para a criação de artefatos locais e para a sua diferenciação em relação às subjetividades de outras comunidades semelhantes.

E, por último, oferta uma possibilidade de se obter uma leitura pedagógica das coisas durante e enquanto se realiza um percurso, recuperando memórias, fazeres e saberes juntamente com os moradores que serão os potenciais multiplicadores do processo vivenciado por meio da materialidade dos produtos locais fortes e capazes de transmitir a experiência de se vivenciar o *Circuito das Casas Tela* do Museu de Favela.

Referências Bibliográficas

- CERTEAU, Michel de, *A invenção do Cotidiano, Artes do Fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976 - 3ª edição.
- IPEA (org), PASTUK, Marília e VELLOSO (coord), João Paulo dos Reis, *Favela como oportunidade – plano de desenvolvimento de favelas para sua inclusão social e econômica*. Rio de Janeiro: INAE, 2013.
- LAHUD, Michel, *A vida clara – Linguagem e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- NAZARIO, Luiz, *Pasolini: Todos os corpos*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Os Jovens Infelizes: Antologias de Ensaio Corsários*, São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PINTO, Rita de Cássia; SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S (org.), *Círculo das Casas Tela – caminhos de vida no Museu de Favela*, Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

Pasolini e diálogos com as favelas e os favelados: uma experiência no Museu de Favela

Davison Coutinho

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo relacionar a obra de Pasolini com as favelas, seus moradores e suas implicações na construção da identidade e da imagem do “favelado”. É apresentada uma experiência de pesquisa intervenção realizada pelo Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura da PUC-Rio (NIMESC/PUC-Rio), em parceria com o Laboratório de Design de Histórias (Dhis/PUC-Rio), no Museu de Favela (MUF). A experiência teve como objetivo visibilizar a cultura local das favelas em oposição à visão hegemônica desses espaços.

O MUF é uma organização não governamental, formada por moradores do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho, favelas localizadas na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. A missão do museu é preservar a memória dos moradores desses locais. O Museu comporta diferentes ações, entre elas o Prêmio Mulheres Guerreiras, objeto observado e trabalhado durante a pesquisa de campo.

O prêmio Mulheres Guerreiras faz parte do calendário de eventos culturais do MUF. Tem como objetivo homenagear anualmente, por meio de uma exposição, mulheres moradoras das favelas, participantes do museu, que tenham histórias de vida marcadas pela luta, pela força e pela coragem. Na quarta edição, o

NIMESC-PUC-Rio realizou a formação de escutadoras¹ por meio do Departamento de Psicologia. As oficinas para a capacitação e a materialização da exposição foram desenvolvidas pelo Dhis/PUC-Rio do Departamento de Artes e Design. O trabalho de materialização dessas histórias foi elaborado em parceria com um grupo de artesãs do MUF.

O percurso metodológico deste artigo baseia-se na obra de Pasolini, propondo-se, inicialmente, a desnaturalização do olhar da e para a favela para criar formas de representar parte de sua multiplicidade cultural por meio de signos, valorizando seus saberes e fazeres. Diversos conceitos do autor serão abordados, mas destacam-se aqui as noções de Cultura Material, Linguagem Pedagógica das Coisas e Fetiche, que oferecem suporte teórico para a reflexão sobre a visibilidade da favela e também para a metodologia de campo desenvolvida no MUF.

A metodologia aplicada e a descrição completa das oficinas participativas para a elaboração da exposição do Prêmio Mulheres Guerreiras podem ser consultadas na dissertação “Design, Cultura Material, Artesanato e Memória no Museu de Favela do Rio de Janeiro”².

2. Pasolini: dos campesinos aos favelados

Pasolini nasceu em 1922, em Bolonha na Itália. Presenciou o processo de ascensão e queda do fascismo de Mussolini, a Segunda Grande Guerra e a euforia diante do capitalismo. O atravessamento histórico e a dimensão biográfica dão um aspecto formal particular à obra do autor, impregnada de uma violência que reflete não só as tiranias que testemunhou, mas a sua maneira particular de resistir a elas (GAMBA JUNIOR, 2013). Outro foco da obra do autor são a periferia e a população campesina. Pasolini se relaciona de forma empática e complexa com as periferias na Itália do Pós-guerra. Chegou a Roma na década de 1950, entrando naquela cidade pela periferia, pelas favelas (“borgate”) onde habitavam os pobres, ignorados pelo poder público e usados para fins eleitorais (OLIVEIRA, 2011), sendo, por isso, escolhido para possibilitar a presente reflexão sobre as favelas cariocas.

No Rio de Janeiro, as favelas estão por todos os bairros e as barreiras entre elas e o asfalto vêm sendo derrubadas, mas persiste o preconceito, que não entende que a favela é parte integrante da cidade. O preconceito é originado pela falta de conhecimento, alimentado pelo medo do velho mito de que nesses espaços só se produz violência. Apesar de uma recente visão mais abrangente sobre elas, as favelas ainda são representadas por diversos setores sociais — principalmente pela mídia hegemônica — apenas como locais de miséria, violência e marginalidade. Além disso, seguem também como espaços marginalizados pelo poder público, onde os direitos básicos são negados desde as suas origens. Esquecidas durante os mandatos e lembradas durante as campanhas eleitorais, resistem à forte violência promovida pelo Estado em uma guerra aos pobres, ne-

1 Mulheres das comunidades envolvidas capacitadas em curso de entrevista para aprenderem estratégias de escuta das memórias da favela.

2 Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28046/28046.PDF>>.

gros e favelados, reincidentemente mascarada de política de combate às drogas e de segurança urbana.

A falta de visibilidade para a população marginalizada e sua produção cultural é tema da obra de Pasolini, que dedicou parte de seu trabalho intelectual a pesquisar o subproletariado, os excluídos e o genocídio cultural que extinguiu uma cultura, um modo de vida que, para ele, deveria ser respeitado. O atravessamento biográfico de Pasolini com suas produções é o que justifica sua escolha e oferece suporte para refletir sobre a favela a partir de quem nela vive. Quem escreve este artigo carrega a alegria e os desafios de viver na Rocinha, desde o nascimento, somando-se aos cerca de 1,4 milhão de pessoas que vivem em favelas no Rio de Janeiro.

3. Pasolini e um método

As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida.

(PASOLINI, 1990, p. 125)

A obra de Pasolini é múltipla. Sua relevância conceitual para a área do Design envolve a formulação do conceito de Linguagem Pedagógica das Coisas, que ele descreve como um enfrentamento da linguagem visual e sua condição inarticulada, se comparada à linguagem textual. Segundo o autor, as coisas revelam a diversidade de significados dos espaços, transmitindo sensações e interpretações que fogem aos limites da linguagem verbal, se somam a ela e ensinam ao leitor um entendimento de uma cultura como um todo.

A epígrafe acima nos provoca a pensar na força enunciativa da linguagem visual. Segundo Pasolini, as primeiras lembranças da vida são visuais, em um período em que a vida ainda é um filme mudo pelo não domínio da linguagem verbal. Essa primeira linguagem seguirá ainda esse homem, mesmo depois da aquisição da linguagem verbal. Neste sentido, a importância dos apontamentos de Pasolini para a compreensão de uma cultura e o conhecimento profundo da linguagem material dizem, portanto, da relevância de sua obra para a pesquisa em Design. Na experiência vivenciada no MUF, a metodologia de trabalho foi baseada nesse tipo de ‘ver as coisas’ que o autor conecta com uma luta contra as dominações veiculadas pela linguagem das coisas abordando o sentido político e ético dessa leitura.

Para enfrentar os estigmas criados para o favelado, é fundamental entender antes sua representação, material e desarticulada, sob o ponto de vista da argumentação meramente retórica. Como afirma Pasolini, no texto “Gennariello a linguagem pedagógica das coisas”, o que uma criança aprende com a linguagem das coisas e dos objetos que fazem parte de sua vida social se materializa em seu corpo e o acompanhará por toda a sua vida: “o que é educada é a sua carne” (PASOLINI, 1990, pg.127).

Essa educação visual produzida pela memória por meio da linguagem imagética é um importante caminho para se conhecer e revelar parte da multiplicidade cultural da favela e do favelado. Por isso, torna-se fundamental desenvolver soluções que deem visibilidade aos signos encontrados nesses espaços, não apenas como forma de expor à sociedade os saberes e fazeres das favelas, mas, prioritariamente, como um caminho de empoderamento dos próprios moradores, para que percebam o valor de seus costumes e hábitos que constituem a cultura da favela e materializam seus corpos, suas histórias.

O trabalho com as artesãs do MUF se iniciou dentro desse contexto: refletir sobre o seu olhar para a multiplicidade de elementos simbólicos presentes no cotidiano das comunidades a que pertencem. Estimulava-se o olhar de dentro para dentro, buscando a geração de produtos não apenas inspirados em objetos comuns aos encontrados em lojas no asfalto³, mas essencialmente em artefatos carregados da linguagem e da memória das favelas e de seus moradores. A exposição Mulheres Guerreiras era o primeiro trabalho a ser desenvolvido pelo viés desse olhar, por meio de oficinas com os pesquisadores e artesãs.

As oficinas totalizaram 17 encontros, realizados semanalmente, com carga horária de três horas cada um, na base do MUF, na própria comunidade. Em uma primeira etapa das oficinas, apresentaram-se imagens diversas para que as artesãs pudessem analisá-las a partir de diferentes conceitos arrolados. Buscava-se treinar o olhar, reconhecendo nos vazios excessos, elementos figurativos e abstratos, para que, a partir dessa noção, pudessem ser aplicados em experimentos até a produção da exposição.



Figura 1: Artesãs produzindo, em oficina, a representação da favela.

Outro aspecto abordado por Pasolini (1990) que orientou a experiência no MUF é a sua dimensão fetichista pela realidade. Gamba Junior (2013) apresenta três conceitos principais do Fetichismo⁴ para Pasolini: a descrença na unidade, a paixão e o envolvimento subjetivo e a desnaturalização da realidade, sendo o segundo e o terceiro aqueles utilizados para conduzir e refletir as oficinas realizadas com as artesãs do MUF.

- 3 Como é chamada, na favela, a parte da sociedade que mora fora desse território, onde se tem acesso à infraestrutura e aos direitos básicos.
- 4 “Fetichismo deriva etimologicamente de feitiço: a capacidade de tornar encantado um objeto, de atribuir sobrenaturalidade a uma parte do real. O que envolve tanto a eleição de algo no todo como a supressão da leitura do todo em função desse encantamento pela parte”, (GAMBA JR, 2013, p. 11).

Com relação à paixão e o envolvimento subjetivo, comparamos a relação dos pesquisadores com o campo do MUF, quando deixam se envolver e se atravessar pelo objeto da pesquisa. Estabeleceu-se uma relação de parceria e troca – o objeto de estudo é real e há relações de agenciamento, empatia e envolvimento. A relação do pesquisador com as artesãs, realizando uma pesquisa compartilhada, gerou um conhecimento baseado na partilha de saberes, experiências e afetos. As oficinas com as artesãs aconteceram durante um semestre, o que propiciou o estabelecimento de vínculos entre os pesquisadores e moradores envolvidos. A experiência teve um significado de alteridade, implicação e um aprendizado que transpassou os limites da produção dos artefatos.

No curso das oficinas, ocorreu uma integração em vivência interpessoal: por um lado, as artesãs com a vivência da favela e as habilidades manuais necessárias ao artesanato e, por outro, os pesquisadores com as ferramentas de projeto do Design e também com suas vivências, como a do autor, também morador de uma comunidade. Essa junção e o respeito pelos distintos saberes possibilitaram o desenvolvimento da pesquisa em parceria.

As oficinas se iniciavam com conversas informais entre os pesquisadores e os moradores. Nesse momento, tanto pesquisadores como sujeitos da pesquisa expressaram seus problemas, contaram suas histórias e relataram, por vezes, seus sonhos e metas, seus diálogos e vivências com a favela e na favela. As oficinas se concluíam com a materialização de uma das formas do afeto: abraçar e ser abraçado. Percebia-se que as alteridades não geravam relações verticais e o “horizontal” tomava conta do espaço modificado pela experiência de exposição biográfica.

Quanto à desnaturalização da realidade, primeiramente compreendemos como é abordada a naturalização nas reflexões de Pasolini (1990), que vai justamente dar continuidade à discussão sobre a construção crítica de uma realidade. O autor mostra que as representações hegemônicas correspondem a uma visão generalizada com ampla propagação em diferentes grupos sociais. Nas favelas, a vinculação com a violência acaba por representá-las de forma dominante e como principal símbolo de sua existência. A visão para a favela, segundo Valladares (2005), foi inventada, ou seja, no lugar de defini-la em suas origens como lugar de pessoas humildes, foi classificada como lugar de violência, de atraso e de falta de higiene. Durante décadas viveu-se a luta contra a política de remoção instaurada por diversos governantes, mas esse olhar naturalizado sobre a favela, historicamente, não apresenta a pluralidade social e cultural desses lugares e dos moradores que ali residem. Acontece, assim, um sistema que exclui de maneira redutora e simplista determinadas práticas e formas alternativas de representar este território e sua população. Sobrevive apenas a violência, o temor e o afastamento daí originados.

Nesse contexto, como caminho para uma iniciativa de desnaturalização da memória histórica da favela, contada por agentes externos a ela, se apresenta a materialização das memórias obtidas por meio dos depoimentos das mulheres guerreiras, moradoras, em painéis confeccionados pelas artesãs (também moradoras) com suas próprias técnicas. Essa já foi uma primeira intervenção desta pesquisa, já que, anteriormente, todas as edições deste evento tinham

exposições produzidas em painéis com artes digitais plotados em *bureaus* de impressão. Por meio deste novo processo de difusão dos registros da memória e da cultura material, o objetivo era que os moradores refletissem sobre seu próprio olhar e o da comunidade, de modo a valorizarem seus saberes e fazeres. Dar visibilidade a esses aspectos por meio de uma exposição é a possibilidade de contar uma nova história para as favelas, dando lugar de fala ao discurso de seus moradores, mas entendendo a materialidade como parte desse discurso.

Em 2015, realizou-se um rápido rasteio de imagens sobre a palavra “favela” no *site* Google, que exibiu dez opções de refinamento de busca, sendo os termos “Favela Traficantes” e “Favela Barracos” o segundo e terceiro apontados como mais relevantes. Tal visão estereotipada das favelas é ainda reproduzida com frequência por parte de veículos de comunicação e de políticos. É possível encontrar, porém, uma mudança gradual nesse paradigma. Ao se repetir a busca, em 2019, o mesmo *site* exibiu outras opções de refinamento. Entre as 10 opções inicialmente apresentadas, as cinco primeiras eram, nesta ordem: desenho, *tumblr*, papel de parede, imagens e grafite. A palavra “traficante” continuou aparecendo, só que ocupando a 6ª posição e de forma isolada. Além disso, foi exibida uma série de palavras que valorizam a multiplicidade da favela, como futebol, Rio de Janeiro, pipa, entre outras. Acredita-se que esta mudança se deu pela possibilidade de visibilidade da vida na favela observada por meio das redes sociais, promovida por seus moradores, que passaram a ter espaço para narrar e dar visibilidade sobre suas realidades.

Esse tipo de pesquisa em sites de busca e as interpretações desses resultados foram fundamentais para dar às oficinas com as artesãs exemplos de olhares e estudar as suas apropriações e sínteses. O objetivo das oficinas era demonstrar a processualidade do olhar. A desnaturalização não se dará por uma única perspectiva plural, mas pelo diálogo de vários pontos de vistas – tanto no espaço como no tempo.

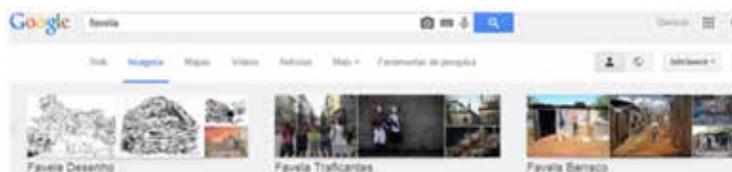


Figura 2. Foto da página de busca do Google com o termo favela (19/08/2015).

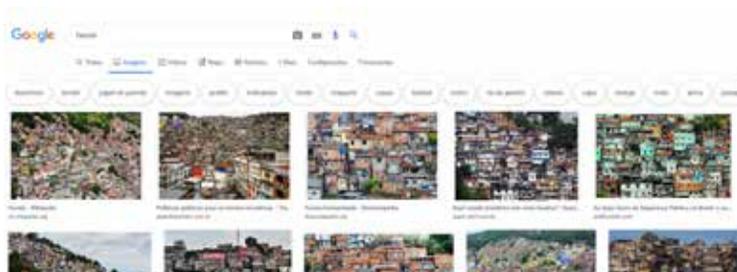


Figura 3. Foto da página de busca do Google com o termo favela (27/08/2019).

Nos encontros iniciais dos pesquisadores com os moradores, na escuta dos registros das memórias das moradoras entrevistadas para o prêmio “Mulheres Guerreiras 2013” e na bibliografia pesquisada, identificaram-se diversas categorias simbólicas de parte da representação da favela. Athayde e Meirelles (2014) observam que a favela, para quem não a conhece, pode parecer um lugar feio, mas, para o morador o sentimento é de afeto: “quem ali viveu a infância, que recebeu na construção modesta o primeiro carinho materno” (p.152). A relação do morador com a favela traduz o seu sentimento em relação aos desafios para conquistar o seu espaço, que é normalmente construído em locais de difícil acesso. A diversidade nas construções e a relação comunitária entre os moradores é nomeada por esses autores de *Muito Lugar*, em contraposição ao que eles chamam de *Deslugar* – prédios padronizados do asfalto sem essa vivência comunitária, como acontece nas favelas.

Com base nos materiais de pesquisa levantados no campo e na bibliografia pesquisada, elencaram-se 4 (quatro) conceitos básicos para a produção dos painéis da exposição – Figurativo, Abstrato, Cheio e Vazio –, para reler as composições das produções já existentes das artesãs e para abordar os aspectos de visão das favelas pertencentes ao MUF. Na maioria das fotos pesquisadas sobre favelas, ficava clara a representação de uma área extremamente detalhada e cheia de elementos (o morro e suas casas) e algumas áreas marcadas pela uniformidade e pelo vazio nos níveis de afastamento (céu, mar e vegetação do entorno). Uma composição recorrente marcada também pela assimetria e formas orgânicas. A convivência entre o cheio e o vazio não era só uma perspectiva desses registros feitos fora da favela, mas também de um ponto de vista interno. Das ruas, o excesso de imagens das vielas contrastam frequentemente com a imagem do céu e do mar, também para o pedestre dentro da comunidade.

Além desses conceitos principais, outras técnicas de construção de imagens foram trabalhadas durante as oficinas. Para tanto, recorremos aos conceitos de análise e construção da imagem, de Dondis (1997), optando-se pelos seguintes: Representação (figurativo), Simbolismo e Abstração. Com o objetivo de facilitar os conceitos nas oficinas, substituímos os nomes Representação para figurativo, Abstração para abstrato e Simbolismo para simbólico. Nas oficinas, foram também trabalhadas diversas técnicas de criação visual abordadas por Dondis (2007).

4. Os painéis

As oficinas resultaram na confecção de 13 (treze) painéis que compõem a Exposição Mulheres Guerreiras 2013. Aqui, analisamos dois desses painéis, a partir dos conceitos de criação visual trabalhados ao longo da pesquisa. Os trabalhos foram produzidos a partir de uma fala selecionada nas entrevistas em vídeo – depoimentos que foram usados para a seleção das candidatas. Paralelamente ao discurso verbal, as imagens dessas mulheres foram também escolhidas para compor uma impressão básica feita em uma cor (Café) sobre tecido cru. Este tecido impresso seria a base para as intervenções das artesãs do MUF e a reflexão crítica e processual sobre as materialidades das técnicas e os resultados visuais produzidos.

Além do texto impresso, que outros discursos seriam integrados pela interferência plástica das artesãs? Diferentes papéis da relação texto/imagem foram selecionados para a composição final. E, novamente, com base na semiologia pasoliniana, discutiu-se a interação entre a imagem fotográfica impressa e as imagens produzidas pelas técnicas das artesãs (fuxico, bordado e artesanato com papel reciclado). Diferentes níveis de representação, diferentes formas de discursividade. Como perspectiva de desnaturalização do olhar e dos processos das artesãs, foi relevante a mistura das técnicas no mesmo suporte – já que, antes, elas nunca haviam unido suas técnicas, tão diferentes, em um mesmo projeto e de forma tão imbricada.

4.1. Painel Natalina



Figura 4: Painel Mulher Guerreira Natalina.

O painel da Mulher Guerreira Natalina apresenta os conceitos de Cheio, Vazio, Figurativo e Abstrato definidos nas oficinas e nos níveis da estrutura visual, classificada por Dondis (1997). A composição exhibe as técnicas visuais da assimetria, da regularidade e da repetição. São utilizados, também, os conceitos abordados nas oficinas: cheio e vazio. O recurso de abstração é apresentado pela mescla das duas técnicas utilizadas pelas artesãs. Ao lado esquerdo do painel, o nível se apresenta por meio dos arabescos confeccionados com papel de jornal que ornamentam os trechos do depoimento de vida da mulher guerreira. O fuxico, em forma de uma faixa diagonal, disposto aos dois lados da figura da Mulher Guerreira, expressa o parâmetro simbólico na composição, pois sua disposição se dá na forma de uma faixa, adereço indumentário tiracolar utilizado como distintivo, conferido aos vencedores das competições. Atribui à mulher o título de guerreira, referindo-se ao prêmio e à frase "(...) Sempre ter a cabeça erguida" relatada por Natalina.

4.2. Painel Ana Paula



Figura 5: Painel Mulher Guerreira Ana Paula.

O painel da Mulher Guerreira Ana Paula apresenta os níveis da estrutura visual abordados por Dondis (1997) adotados na pesquisa. O nível de Representação é aparece no elemento figurativo do telefone, confeccionado com lã azul. O painel tem como objetivo principal representar a profissão de Ana Paula. A Mulher Guerreira destaca, em sua entrevista, o amor que tem por sua profissão de técnica de telefonia: "Aprendi tudo, tudo que você pode imaginar de telefone eu sei: ligar, desligar, puxar fio, instalação de telefone, eu sei (...). Já te falei, me dá oportunidade que eu peço". O acúmulo de fuxicos sobrepostos na parte inferior do painel representa o uso do cheio, podendo remeter, ao mesmo tempo, à vista de uma favela de longe e a uma abstração decorativa. A parte superior do painel representa o vazio. As técnicas visuais de assimetria, irregularidade, complexidade, exagero e repetição podem ser também identificadas.

5. Conclusões

A exposição dos painéis teve como resultado, segundo os diretores do colegiado do MUF, o fato de despertar a atenção de mais observadores, uma vez que a diversidade das técnicas artesanais empregadas substituiu a monotonia de banners impressos em lonas. Além disso, para que a exposição não ficasse reservada apenas aos visitantes do MUF, foi realizado um cortejo pelas comunidades, já que os painéis foram montados como estandartes. A chegada do cortejo junto às mulheres homenageadas chamou a atenção de moradores, que puderam conhecê-las e também o trabalho desenvolvido pelo MUF. A exposição segue itinerante, tendo sido apresentada em diferentes ocasiões, como a celebração do dia das mulheres, e se tornou uma inovação para o evento pelo tipo de técnica e materiais usados, pela apropriação da mão de obra local, pelo novo olhar para a representação da favela e pela possibilidade de ser exibida em cortejos pelo território – mudanças importantes produzidas em parceria e com o desafio da desnaturalização do olhar.

Pasolini nos permite desvendar a importância das “coisas” para a educação e a construção do ser, compreendendo, através delas, muito mais do que se pode aprender com a linguagem verbal. As coisas ensinam, daí a importância de sua obra com o Design. O desenvolvimento deste campo, na sua trajetória histórica, tem implicado funções originais e novos enquadramentos de atuação, que incluem o desafio de dar visibilidade à produção dos saberes e fazeres locais com diversos objetivos, como, por exemplo, ser uma forma de singularização e fortalecimento da identidade dos territórios para os seus moradores. O resultado da metodologia e da exposição serviu de base para a continuação de uma pesquisa no MUF, apresentada, neste livro, por Jorge Langone. Além disso, a relação com o campo está sendo aprofundada em uma pesquisa de doutorado iniciada em 2019.

Referências bibliográficas

- ATHAYDE, C.; MEIRELLES, R. *Um País Chamado Favela*. São Paulo: Gente, 2014.
- COUTINHO, Davison; GAMBA JUNIOR, Nilton G. DESIGN, CULTURA MATERIAL, ARTESANATO E MEMÓRIA NO MUSEU DE FAVELA DO RIO DE JANEIRO. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Design. PUC-Rio. 2016.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GAMBA JUNIOR, Nilton G. Sísifo: *Fetiche e Linguagem*- Pasolini e a Pós-modernidade naturalizada. Revista Teias, [S.l.], v. 14, n. 31, p. 13 pgs., abr. 2013. ISSN 1982-0305. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24324/17302>>. Acesso em: 21 ago. 2016.
- LAHUD, Michel. *A vida clara*. Linguagens e realidade, segundo Pasolini. São Paulo, Companhia das Letras/UNICAMP, 1993.
- PASOLINI, P. P. *Os jovens infelizes*. Antologia dos ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PASOLINI, P.P. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2013. Prefazione di Alfonso Berardinelli. Settima ristampa. "Carta aberta a Italo Calvino: aquilo de que sinto saudade". 1974.
- OLIVEIRA, R. *Revista Universitária do Audiovisual*. 2011. Rio de Janeiro. <http://www.rua.ufscar.br/roma-de-pasolini/>. Acessado em 24 de setembro de 2015.
- SILVA, Jaílson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: Alegria e Dor na Cidade*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2005.
- VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela*. com. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

2. Pasolini e... Educação

A Linguagem Pedagógica das Coisas em um projeto de ressignificação do espaço de pré-escolas em São Tomé, África

Eliane Jordy e Rita Couto

Introdução

Este estudo nasceu motivado pela pesquisa de doutoramento¹ empreendida pois, conforme buscávamos a definição do objeto de pesquisa, assim como a alternativa metodológica mais adequada, percebemos a necessidade de ir ao campo para o seu aprofundamento. As andanças como pesquisadoras das áreas de Design, Arte e Educação, e também o encontro com pessoas fundamentais, trouxeram um modo diferente de olhar e pensar determinada realidade. Dentro desse contexto, este texto tem como objetivo contribuir para o desenvolvimento de perspectivas voltadas a uma concepção pedagógica e a um trabalho educativo crítico, no âmbito do Design/Educação, tendo a materialidade do espaço de São Tomé articulada às brincadeiras e experiências lúdicas vivenciadas pelas crianças são-tomenses.

1 Este texto advém dos estudos realizados na dissertação: JORDY, Eliane. A cartografia de espaços de educação para crianças pequenas sob o olhar do Design. 2017, Tese de Doutorado, PPG Design da PUC-Rio, 2017. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/32003/32003.PDF>

A proposta de trabalho realizada está inserida no projeto de pesquisa “Educação Infantil: uma proposta de ação sob o olhar do Design”, realizada por meio de parceria entre o DAD/LIDE/PUC-Rio, o Ministério de Educação, Cultura e Ciência e o UNICEF de São Tomé e Príncipe, África. Este projeto tem por objetivo o desenvolvimento de conteúdos para a Educação pré-escolar de crianças; o detalhamento de metodologia de ensino adequada a esse segmento; a elaboração de materiais educativos; o oferecimento de capacitação para educadores e auxiliares e a ressignificação dos espaços físicos de pré-escolas de São Tomé e Príncipe.

A escolha de São Tomé e Príncipe - um país insular de pequena extensão territorial, localizado na costa oeste do Continente Africano - como um campo de pesquisa deu-se por conta de poder cooperar, de forma objetiva, com a Educação Pré-Escolar no arquipélago, dado o fato de o sistema educativo são-tomense apresentar carências de infraestruturas educativas, de recursos humanos qualificados, e o de suas edificações escolares se ressentirem de equipamentos, materiais e mobiliários adequados que privilegiem a interação criança pequena x espaço.

Além disso, a intenção não foi a de oferecer uma outra concepção que se oponha ou reforce o senso-comum, mas a de possibilitar que os educadores são-tomenses possam encaminhar concepções pedagógicas em suas práticas a partir de uma abordagem centrada na interpretação dos significados culturais, contribuindo, assim, para que sejam realizadas leituras conscientes e sensíveis de imagens que estão sendo consumidas pelas crianças.

Na condição de sujeitos, não vivemos apenas uma vida individual. Dessa forma, quando falamos da criança de São Tomé, cabe também falar dos modos de vida, dos espaços, da cultura, das condições, assim como dos contextos. Tudo isso somado acaba por formar um retrato polifônico da sociedade que ali vive.

O espaço insular, em meados do século XV, foi rota para as Índias, onde navegadores portugueses aportaram e fizeram um entreposto comercial para os navios. Já no final do século XVI e no início do século XVII, o processo de colonização transformou as ilhas em local de convergência de pessoas escravizadas capturadas na África e distribuídas para a Europa e o Brasil. Mais tarde, São Tomé e Príncipe desenvolveu a exploração de café e cacau, de modo que as ilhas e as suas roças² se tornaram, no início do século XX, as maiores produtoras de cacau do mundo. No entanto, a localização geográfica, somada ao alto custo de transportes terrestres e marítimos, não permitiu a São Tomé e Príncipe se encaixar nas características industriais - nem como produtor, nem como consumidor expressivo -, o que impôs ao país um isolamento e uma dependência de apoio externo.

Nos dias atuais, as barreiras e limites geográficos impostos por tanto tempo ao país podem ser reconfigurados diante de uma ampliação do entendimento de que o espaço insular pode ser delimitado a partir das relações com os grupos humanos que o ocupam e organizam. Ampliando esta compreensão, Massey (1993) afirma que o lugar não deve ser visto como algo estático, sem movimento, assim como as relações humanas não o são (Massey, 1993, p.67).

Neste sentido, acreditamos que uma possibilidade de perspectiva de desenvolvimento sustentável para São Tomé e Príncipe possa vir de sua grande população jovem - que gira em torno de 46 % com idade inferior a 16 anos³, - uma geração que precisa despertar seu potencial criativo, a fim de dimensionar futuros possíveis para o país que, no passado, representou conexão entre Europa, África, América e Ásia.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, outra possibilidade de perspectiva de desenvolvimento para São Tomé e Príncipe tem relação com a dotação de imensa riqueza de fauna e flora, com espécies endêmicas abrigadas nas florestas, nos rios, lagos e pântanos, e de ecossistemas marinhos e costeiros, que incluem praias paradisíacas, costões rochosos e recifes coralinos. De uma forma geral, não há uma problemática ambiental no país, como em outros países do Continente. O povo são-tomense está muito próximo da natureza. Neste sentido, ter suas vidas inspiradas pela terra, pelas árvores, montanhas e rios é a dádiva que recebem do lugar.

Mobilizadas por essas questões, buscamos um diálogo com práticas, saberes e teorias que, no presente estudo, participaram como intercessores, como elementos que nos permitiram conhecer e compreender o espaço insular e também os espaços de pré-escola - lugar onde tudo principia, diante dos primeiros aprendizados de uma criança. Onde ela inicia seu processo de grandes transformações físicas, psicológicas, afetivas e sociais, que demandam apoio e atenção.

Contextualizando

A educação tem inegável valor na construção e no desenvolvimento de uma sociedade. Sob esse enfoque, é possível ao homem tornar-se o sujeito construtor de sua história, cidadão ativo, fazedor de cultura e produtor de linguagem. Como construção social que se constitui por suas práticas, a educação não se funda em um sistema escolar previamente dado. Embora o conhecimento se exerça por um processo de abstração, ele se instrumentaliza por uma materialidade que está presente na dimensão cultural, geográfica, histórica, ambiental, econômica e social.

O tema central trata da ressignificação do espaço da escola de educação infantil, ou seja, dos espaços e áreas que precisam ser ressignificados e adequados, levando em consideração todas as dimensões humanas potencializadas nas crianças: o imaginário, o lúdico, o afetivo, o estético, o social, o cognitivo etc.

Autores que analisam o desenvolvimento infantil são unânimes em afirmar que as aquisições sensoriais e cognitivas das crianças têm estreita relação com o meio físico e social. A arquitetura da edificação escolar não deve ser construída ao acaso, dado o fato de a escola ser um lugar desenhado, construído e utilizado para um determinado fim, fruto de escolhas, planejamento e estratégias específicas concebidas e elaboradas, relacionadas às visões de quem o planeja, assim como às visões de quem dele se apropria.

3 Disponível em http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/INSTITUTES/UII/confintea/pdf/National_Reports/Africa/Africa/Sao_Tom_-et-Principe.pdf Acessado em 28 de junho de 2015.

Sob esta perspectiva, é recomendável que os tempos e espaços da educação sejam configurados de modo a estimular diferentes experiências e aprendizados. Esses espaços devem ser flexíveis para que possam ser modificados, transformados, ressignificados diante da necessidade de seus usuários, ou seja, as crianças, seus educadores e a comunidade escolar.

Sendo a educação um princípio basilar, é essencial pensarmos a qualidade da Educação como um direito para todos, mas que, em muitos casos, é inexistente nas camadas populares. Felizmente, a infância persiste em seu modo de ser, sendo possível constatar diversos aspectos do universo infantil, procedimentos sucessivos e expressões próprias da imaginação criadora e poética, mesmo em crianças submetidas a condições degradantes de vida.

Faria (2002), em sua pesquisa⁴, pondera que não podemos pensar a infância em abstrato, independente da classe social (2002, p.61). Segundo a autora, não é difícil encontrarmos estudos que se referem à infância, à família e à criança generalizando um modelo como categoria universal para todas as faixas sociais, orientado por um mesmo modelo padrão, dotado de condições materiais e culturais semelhantes.

Realizando uma leitura do trabalho empreendido, tendo por inspiração Pa-solini (1990), algumas aproximações podem ser feitas, diante do processo de ressignificação do espaço e da ambiência da escola.

A ressignificação dos espaços de pré-escolas na República Democrática de São Tomé e Príncipe trouxe, entre outros aspectos, a tarefa de verificação das condições envolvidas; as restrições de recurso e material disponível no espaço insular, abrangendo também as diversidades existentes entre os ambientes de educação formal e informal. Referimo-nos não somente às condições geográficas, históricas, econômicas e ambientais envolvidas, mas também às poéticas e culturais próprias do espaço insular, dado o fato de a dimensão afetiva da cultura poder atuar e articular tudo isso harmoniosamente.

Neste sentido, coube ao estudo a verificação dos aspectos relevantes e determinantes da cultura local, frente à realidade do país que, apesar de revelar inúmeras carências - inclusive materiais -, se notabiliza, em contraponto, pela vasta riqueza de recursos naturais.

Tais recursos são abordados neste estudo, como a nobreza e a riqueza oferecidas pelo país, tendo sido, possivelmente, o que fez do lugar objeto de desejo e ganância por parte dos navegadores portugueses, João de Santarém e Pedro Escobar, quando estes descobriram duas ilhas desabitadas localizadas na costa africana do Oceano Atlântico.

Todo esse contexto iluminou o desenvolvimento do estudo presente e possibilitou olhar os espaços de educação como um retrato revelador da relação pedagógica ali existente, ao registrar, concretamente, através da disposição e da organização espacial (dos materiais disponíveis e dos móveis), a maneira de viver a relação pedagógica, afetiva, social, histórica.

4 Sobre os Parques infantis criados no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo pelo artista e intelectual Mário de Andrade, de 1935 a 1938.

Para Deyan Sudjic (2010), os objetos são nossa maneira de medir a passagem de nossas vidas. São o que usamos para nos definir, para sinalizar quem somos e o que não somos. Por contraponto, podemos entender que, no ambiente escolar, o conjunto de objetos que auxiliam e amplificam a prática pedagógica se estende para além da materialidade em si.

Segundo Pasolini (1990),

A educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física – em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social –, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma do seu espírito. (Pasolini, 1990, p. 127)

Ao nos aproximarmos da linguagem das coisas diante do universo Pasoliniano, verificamos que a educação e a constituição da subjetividade das crianças se produzem por linguagens variadas e se organizam em diferentes sistemas de representação e comunicação, ou seja, são processos dialéticos e complexos e caminham junto ao desenvolvimento histórico-cultural do sujeito. Pasolini se pauta numa concepção de linguagem ampliada e nos desafia a compreender a variedade de processos de formação e educação, mas também as condições necessárias para que as crianças se apropriem das linguagens na organização de seu cotidiano.

Podemos verificar uma aproximação diante da realidade vivenciada no cotidiano dos educadores são-tomenses ao que diz Pasolini (1990), ao se referir ao fato de que não é exatamente a linguagem das coisas que se altera, são as próprias coisas que mudam e nos ensinam de forma pragmática o que elas são.

Em razão do isolamento das ilhas e da escassez econômica, os educadores e as crianças, por um lado, convivem com a ausência de materiais educativos industrializados e importados de outras realidades sociais. Por outro, essa escassez possibilita a compreensão da abundância e da infinidade de materialidade de outra ordem. A proximidade com a terra e a natureza fornece meios que favorecem a expressão da diversidade cultural e o desenvolvimento da capacidade criadora da criança e de sua habilidade em processar as linguagens e expressões criadoras. Meninas e meninos são-tomenses, na falta de ter com o que brincar, transformam pedras, conchas, ossos e pedaços de pau em jogos e brinquedos e, com eles, criam cenas e inventam histórias. Fazem, produzem imagens, pintam e montam instalações a partir de materiais aparentemente inusitados.

Através dos desenhos, rabiscos e brinquedos feitos pelas crianças de São Tomé e Príncipe, nas escolas, investigamos o potencial para o desenvolvimento do conhecimento infantil – considerando as formas não científicas de produção de conhecimento, como a arte e a expressão espontânea da criança –, destacando a presença do pensamento e do sentimento como primordial para o processo existencial.



Figura 1 - Desenhos feitos na areia da praia, em São Tomé.

Brinquedos fabricados pelas crianças - do modelo ao seu toque particular - usando os recursos disponíveis, desenhos feitos na areia e que podem desaparecer numa cheia de maré, são brincadeiras. No desenhar na areia da praia, através de uma ação lúdica que encanta, é possível vermos toda uma leitura de mundo da criança que realizou o desenho.

Para o educador e designer Antonio Martiniano Fontoura (2002), as crianças, meninos e meninas, nascem com a capacidade de sentir prazer em aprender e interagir com o mundo à sua volta. Segundo Fontoura (2002), é inato no ser humano - e muito próprio da infância - o divertir-se descobrindo as coisas do mundo por si.

Parece existir por trás de cada descoberta realizada pela criança, um sentimento que reforça e reafirma a sua existência. É primordial que as crianças, principalmente as mais pequenas, mesmo diante de eventuais dificuldades, persistam ou então sejam motivadas - estimuladas - a continuar no caminho da descoberta. Isto exige algum esforço, mas com ele a criança aprende a valorizar os resultados obtidos. [...] um dos primeiros passos que as crianças devem dar em direção à aquisição da tenacidade e ao desenvolvimento do pensamento criativo, fatores essenciais no enfrentamento da vida, no exercício do controle sobre o entorno e na construção do futuro. (Fontoura, 2002, p.119).



Figura 2 – Círculo de pedras feito por crianças, filhos de pescadores.

Em verdade, é bom que se registre que a captura da imagem acima não se deu por acaso, mas pela presença das autoras como pesquisadoras/andarilhas em São Tomé e Príncipe. Em uma dessas missões de trabalho, ao chegar à praia nos deparamos com a imagem do círculo de pedras (figura 2) selecionadas uma a uma e dispostas pelas crianças, filhos e filhas de pescadores, moradores dos arredores da praia situada na costa Atlântica. Quando chegamos, as crianças já estavam lá e acabavam de montar o círculo de pedras. Era notável na montagem e na composição a presença estética, que irradiava força e beleza, e a permanência do simbólico. Criado em um espaço fora da sala de aula, o círculo de pedras apresentava-se como possibilidade por materializar o ‘estar no mundo’ daquelas crianças, trazendo consigo algo que lhes era singular e, paradoxalmente, por sua receptividade, revelava o caráter universal daquela composição.

Segundo Pasolini,

Aquilo que as coisas com sua linguagem me ensinaram é absolutamente diferente daquilo que as coisas com sua linguagem ensinaram a você. Não mudou, porém, a linguagem das coisas, caro Gennariello: são as próprias coisas que mudaram. E mudaram de maneira radical. (Pasolini, 1990, p.131)

A construção do círculo de pedras salientava a capacidade natural daquelas crianças de desenhar o mundo, dando-lhe forma; unindo o desenhar, o construir, o aprender, o brincar à criação de formas e à feitura de obras e objetos, relacionando as experiências, e ao repertório individual, a serviço da construção de significados coletivos.

Esse efeito de sentido diferencia-se daquele vinculado à rotina da vida das crianças. Sobre isto, Pasolini afirma:

As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo linguístico, comunica ou expressa alguma coisa. (Pasolini, 1990, p.125)

São esses meninos e meninas são-tomenses, assim como seus educadores, que, ao lidarem com a escassez de certos materiais escolares – os mesmos que existem em profusão em países com maior poder econômico –, têm impactado seus cotidianos pela simplicidade das escolhas contidas nas soluções adotadas, recriando, e transformando a percepção da natureza orgânica e a realidade local diante de uma variedade de estímulos que os atravessa cotidianamente.



Figura 3 – Materiais educativos confeccionados pelos educadores são-tomenses com pedras vulcânicas, folhas e outros materiais naturais.



Figura 4 – Materiais educativos confeccionados pelos educadores são-tomenses com fibras, folhas e outros materiais naturais.

São infinitas as aquisições ao operar com (e a partir de) um material que se encontra pronto na natureza, e que, em sentido amplo, é também um material de aprendizado, com o qual a criança pode escolher coletar e recriar em outras formas ou em outras brincadeiras, estabelecendo uma relação afetiva e cognitiva.

No ambiente e nos espaços de creches e pré-escolas temos, todos os dias, a oportunidade de oferecer ambientes, sensações, interações, condições materiais e imateriais que contribuem para a formação das crianças. Isso faz parte de nossas atribuições, na condição de educadoras, de produzir novas formas de as crianças pensarem e viverem a vida, sendo um direito das crianças receberem ilimitadas oportunidades de crescimento.

Na perspectiva de transformação de um panorama generalizado de desvalorização educacional, intenciona-se subverter este quadro, através de ações cotidianas que contribuam para aproximar a construção de conhecimentos das crianças do mundo da vida, ampliando, dessa forma, suas visões de mundo.

Conclusão

Valendo-nos das reflexões incitadas a partir do universo Pasoliniano, podemos afirmar que a descrição deste trabalho nos faz refletir sobre o desafio que educadores enfrentam ao pensar ações junto às crianças - pois elas apreendem o mundo na sua integralidade -, apoiando experiências vividas com saberes e conhecimentos de diferentes naturezas.

Esta é a concepção que adotamos ao pensar o espaço da escola como um lugar por excelência para o desenvolvimento de um trabalho crítico, levando em conta a cultura lúdica das crianças, constituindo tal espaço como lugar privilegiado para a investigação, construção e desconstrução, incentivando-as a aprofundarem seus processos de investigação.

As crianças são pesquisadoras natas, precisam apenas ter confiança e coragem de se pôr a trabalhar com meios, suportes e materiais que, mesmo tendo sido produzidos no interior da escola, não devem ser tomados como algo neutro, inerente apenas ao ensino, como um material fabricado e imposto como modelo pedagógico.

Um material educativo que possua as qualidades necessárias para ser um efetivo instrumento de mediação cultural deve, primeiramente, ser entendido em sua materialidade física.

A partir das questões acima contempladas, foi possível pensar de modo mais amplo sobre a forma com que o Design pode contribuir, por meio de um diálogo com a Educação, ao participar da ressignificação dos espaços de pré-escolas de São Tomé e Príncipe. A tarefa em si trouxe uma complexidade que requereu uma gama de conhecimentos e saberes, diante do ambiente construído para uso em uma infinidade de atividades, sendo habitado e vivenciado por crianças, educadores e demais usuários da escola, e ilustrou as diversas formas com que a atividade do design pode participar, atendendo às necessidades – materiais, éticas, estéticas, afetivas – diante da tarefa de desenvolvimento humano. Portanto, para nós fica o desafio de buscar formas efetivas de inserção do Design na Educação, isto porque já não podemos desconhecer a importância das experiências que ampliam o seu campo – dados a sua abrangência e o seu alcance como fenômeno social – aliando o grande potencial do campo para trabalhos conjuntos com diversas áreas, com vistas a atender às exigências da sociedade contemporânea.

Referências Bibliográficas

- FONTOURA, A. M. *EdaDe: Educação de crianças e jovens através do design*. Florianópolis, 2002. 337p. Tese (Doutorado em Engenharia da Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia da Produção, Santa Catarina: UFSC, 2002.
- JORDY, Eliane. *Oficina-Escola de Artes de Nova Friburgo*. Práticas interdisciplinares em uma Escola Pública de Artes. Dissertação (Mestrado em Design) - Departamento de Artes & Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- KOWALTOWSKI, Doris K.. *Arquitetura escolar*. O projeto do ambiente de ensino. São Paulo, Oficina de Textos, 2011.
- KRAMER, S. (org) *Com a Pré-escola nas Mãos: Uma Alternativa Curricular para a Educação Infantil*. São Paulo: Ática, 1993.
- LIMA, M. *A cidade e a criança*. São Paulo: Nobel, 1989.
- MASSEY, Doreen. *Power geometry and a progressive sense of place*. In: BIRD, CURTIS et al. *mapping the futures: local cultures and global change*. London: Routledge, 1993.
- PASOLINI, Pier PAOLO. *Os jovens infelizes: Antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- TIRIBA, Léa. *“Crianças, natureza e educação infantil”*. Tese de Doutorado, Departamento de Educação, PUC-Rio, 2005.
- VIÑAO FRAGO, Antonio. *Do espaço escolar e da escola como lugar: propostas e questões*. In: VIÑAO FRAGO, Antonio; ESCOLANO, Agustín. *Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa*. [Tradução de Alfredo Veiga-Neto]. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

A pedagogia animada das coisas¹

*Gabriel Filipe Santiago Cruz, Rita Maria de Souza Couto
e Flávia Nizia da Fonseca Ribeiro*

Introdução

Era uma quarta-feira, por volta das sete e meia da manhã. O professor se preparava para iniciar suas atividades na disciplina de Princípios da animação, matéria do curso de graduação tecnológica em Design Gráfico: Ilustração e Animação Digital. Um curso no qual boa parte das matérias acontece dentro dos laboratórios de informática, já que, em geral, os alunos aprendem boa parte das técnicas de animação ao mesmo tempo em que aprendem o uso das ferramentas de computação gráfica, como ilustração bitmap, ilustração vetorial, animação 2D vetorial e modelagem e animação 3D.

Mas, naquele caso, as atividades da disciplina de princípios aconteciam dentro de uma sala de aula comum. O material pedido pelo professor era lápis e folhas de papel tamanho A5 e o máximo de nova tecnologia ali presente seria um celular com um aplicativo que fotografa imagens em sequência, para, depois, gerar arquivos de vídeo.

1 Artigo publicado em: CRUZ, Gabriel Filipe Santiago; A pedagogia animada das coisas – um estudo de caso sobre Design na disciplina de princípios da animação, p. 342-349. In: . In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015.

Alguns alunos aceitaram rapidamente a metodologia proposta pelo professor: aprender, através de exercícios práticos, os chamados princípios da animação em meios analógicos, pois, assim, era possível dar atenção ao essencial do conteúdo da disciplina, sem dividi-la com a necessidade de aprender o uso de um *software* de computação gráfica. Porém, ao mesmo tempo, outra parte da turma apresentou uma pequena resistência ao uso de tecnologias analógicas, como lápis e papel.

Pasolini (1990, p.38) falou, em seus ensaios corsários, sobre a mensagem dos jovens de cabelo longo à sociedade italiana na segunda metade da década de 1960. Uma nova categoria humana estava aparecendo naquele momento no mundo. Mas, logo em seguida, confessou uma antipatia por esse desafio dado. A sensação de desconforto do cineasta deveria ser bem parecida com a do professor naquele momento, em sala de aula, diante do questionamento da ausência de computadores para aprender princípios da animação.

O risco, ali, se tornaria o de reduzir a questão ao velho assunto dos nativos e imigrantes digitais. Aquele grupo de alunos que vivem conectados ao mundo jamais entenderiam as razões da insistência do uso de ferramentas analógicas e dos chamados brinquedos óticos animados em pleno ano de 2014. Para eles, aquele tipo de conteúdo merecia estar num contexto mais adequado, como uma disciplina de história da animação, por exemplo.

Como propor, àqueles alunos, essa metodologia de ensino? Como fazer isso sem reduzir tudo à questão “era digital *versus* era analógica”?

Visando elaborar uma proposta de solução para essa questão, o artigo faz um diálogo entre dois autores e suas visões sobre o processo educativo: *O risco educativo*, de Monsenhor Luigi Giussani, e *a Pedagogia das Coisas*, de Pier Paolo Pasolini. Além da visão educativa, também busca dialogar com outros pontos de vista comuns a esses autores, em relação à metodologia de análise dos objetos, e relata os acontecimentos de uma situação de ensino-aprendizagem na disciplina acima citada, para, ao final, tecer suas considerações.

O Risco Educativo e a Pedagogia das coisas

Antes de dar início ao diálogo, vale dizer que Giussani e Pasolini são duas personalidades da sociedade italiana que, nas décadas de 1960 e 1970, se destacaram dentro de suas respectivas atividades. É impressionante notar como as ideias do cineasta, poeta, escritor, artista e ex-integrante do partido comunista italiano dialogam, em muitos aspectos, com as ideias do professor, teólogo, filósofo e fundador de um dos movimentos considerados mais tradicionais da Igreja Católica: O Movimento de Comunhão e Libertação. O jeito contestador e provocativo de Pasolini foi uma das marcas que mais surpreenderam positivamente Giussani. Na biografia do monsenhor (Savorana, 2013 p.536), é citado um momento em que, durante um intervalo dos Exercícios Espirituais de seu movimento, Giussani, ao ler o editorial de Pasolini intitulado “Il potere senza volto” do jornal *Corriere della Sera*, no dia 24 de junho de 1974, exclamava “Olhe Lúcio! leia aqui! é o único intelectual católico! o único!...”. E, em diversos momentos, ao discorrer sobre a educação, Giussani citava com frequência as palavras de

Pasolini: “Se alguém tivesse te educado, não poderia fazê-lo com sua essência, com seu discurso.”

Em cima dessa citação que vale entender: não serão palavras ou um discurso que vai convencer os alunos a trabalharem com antigas tecnologias. É necessário um trabalho, um percurso educativo. Neste âmbito, a colaboração de Luigi Giussani, na obra intitulada “Educar é um Risco” (2004), traz alguns pontos muito interessantes sobre a abordagem do assunto educação. Segundo ele, de tudo o que se deve dizer sobre educação, três pontos se fazem necessários.

Primeiramente, argumenta que, para educar, é preciso propor adequadamente o passado. Sem a proposta do conhecimento do passado, sem uma tradição, o jovem cresce problemático ou cético. Se não lhe é proposta uma hipótese de trabalho, ele acaba criando um modelo próprio de trabalho e, geralmente, de forma desconexa. O que vem a ser curioso, pois, em muitos momentos, Pasolini propõe o passado como forma de resistência, ao falar da situação do lêmén em seu texto sobre a linguagem pedagógica das coisas.

O segundo ponto de Giussani sinaliza que o passado só pode ser proposto aos jovens se for apresentado dentro de uma vida vivida no presente, ressaltando a correspondência desse passado com as exigências últimas do coração. Essas exigências, citadas por Giussani, compõem o que ele chama de Experiência Elementar: uma série de exigências comuns a todo homem, como o desejo de justiça, de beleza, de felicidade etc.

Apresentar um passado dentro de uma vida vivida no presente é buscar o nexo daquilo que está sendo dito com a própria vida do aluno, ajudá-lo a entender o sentido do que está sendo ensinado. Se essa proposta vier sem o nexo com o presente, não será possível seguir ao terceiro ponto: a crítica.

Giussani (2004, p.14) diz que “a verdadeira educação deve ser uma educação para a crítica”. Até os 10 anos (talvez menos, hoje em dia), a criança ainda pode defender ideias com argumentos como “quem falou foi a minha mãe” ou “quem falou foi a minha professora”. Esse fato acontece porque uma mãe ou uma professora com o mínimo de afeição tomou o devido cuidado de colocar na “mochila” desta criança aquilo que teve de melhor para a própria vida, aquilo que acredita ser o correto, o verdadeiro, contribuindo para a formação de uma bagagem para a existência da criança. Mas, chega um momento na vida desta criança (talvez quando ela esteja prestes a deixar a infância) em que é necessário pegar essa mochila, colocá-la diante dos olhos e rever aquilo que lhe foi dito como um “problema”. Se aquilo que foi dito não se tornar problema, o indivíduo nunca irá amadurecer e os valores passados serão abandonados ou mantidos irracionalmente.

Quando o jovem coloca a mochila diante de seus olhos e remexe no que está dentro dela, acontece o ato que Giussani chama de *Krisis*, de onde deriva a palavra “Crítica”. É importante ressaltar que a palavra Crítica, nesse contexto, não remete a um sentido negativo ou de discordância, mas sim a se dar razão às coisas.

O jovem remexe dentro da mochila e, com essa crítica, compara aquilo que vê – ou seja, aquilo que lhe foi dado, a proposta de trabalho, a tradição, o conhecimento – com aquilo que o seu coração deseja de fato, com o que existe de belo, de justo, de verdadeiro, de bom.

Mas é notório que o educador ainda possui grande receio de educar o aluno para a crítica. Uma das razões disso é a frequente redução da crítica à negatividade. É como se olhar para uma coisa e torná-la um problema, se perguntar se “é verdadeira” ou não, fosse sinônimo de duvidar da coisa. Só que esquecemos que, enquanto duvidar é indagar sobre alguma coisa, torná-la um problema é buscar o seu sentido, é um convite a compreender melhor aquilo que o aluno tem à sua frente.

Este método proposto por Giussani, onde a figura do educador não visa entregar o conteúdo pronto ao aluno, mas o convida a fazer uma análise crítica, já é visto logo no primeiro exemplo de Pasolini sobre “A linguagem pedagógica das coisas.”

Pasolini começa seu tratado pedagógico analisando sua primeira lembrança visual: uma cortina branca da casa onde nasceu. Logo em seguida, faz toda uma análise sobre como, hoje, aquela imagem da cortina o aterroriza por conter nela todo um significado da vida burguesa que passara na infância. Pasolini, neste momento, remete a um passado e, vivendo o presente, elabora toda uma crítica sobre o significado daquele objeto, sobre o que ele simbolizava em sua vida naquele momento.

“As primeiras lembranças da vida, são lembranças visuais. A vida, na lembrança torna-se um filme mudo (...) Essa imagem é um signo linguístico. Portanto, se é um signo linguístico, comunica ou expressa alguma coisa.” (Pasolini, 1990, p.125)

Sobre a importância das coisas e sua mensagem educativa, Giussani sugere um pequeno exercício para falar do despertar do homem pela realidade: imaginar neste momento nascermos com a mentalidade e a maturidade que já temos hoje.

“Se eu abrisse pela primeira vez os olhos neste instante, saindo do seio de minha mãe, ficaria dominado pela maravilha e fascínio das coisas, como de uma ‘presença’ que é expressa no vocabulário corrente com a palavra ‘coisa’. As coisas! Que ‘coisa!’”

(Giussani, 2005, p.156)

Nas duas ideias, nota-se a necessidade de um olhar para a realidade, um olhar que busca deixar que “as coisas” falem por si. Que nasça uma observação da realidade, de como elas são. Seguindo esse pensamento, Pasolini faz a comparação entre o olhar do literato e do cineasta sobre as coisas ao relatar sua experiência no lêmén. Enquanto a visão do literato descreveria um país mergulhado em seu passado, mantendo suas tradições, a visão do cineasta era de um país sendo aos poucos aculturado pela modernidade, com o surgimento de postes elétricos e outras inovações tecnológicas. Pasolini convida, então, a vislumbrar o mundo com um método que Giussani viria a chamar de Realismo.

Segundo Giussani, as coisas só podem ser julgadas se, inicialmente, forem vistas com realismo. É necessário observar um objeto antes de pensá-lo. Pensar em alguma coisa é fazer a construção intelectual dela. Em muitos momentos, dá-se demasiada importância a esse aspecto e acaba-se projetando sobre um fato o que se pensa dele. O método de pesquisa deveria, então, ser imposto pelo objeto. E é este que nos ensina, nos diz algo à primeira vista.

No entanto, é importante levar em consideração que Pasolini chama a atenção sobre os diferentes momentos em que as coisas ensinaram a diferentes gerações.

“Agora não posso te ensinar as ‘coisas’ que me educaram, e você não pode ensinar as ‘coisas’ que estão te educando. Não podemos ensiná-las um ao outro pela simples razão de que sua natureza não se limitou a mudar algumas das suas qualidades, mas mudou radicalmente sua totalidade” (Pasolini, 1990, p.132)

É aqui, neste ponto, que se encontra a situação entre o professor e os alunos no início deste artigo. De um lado, temos uma situação de método de trabalho visto pelo educador como uma forma comum, que remete aos exercícios clássicos da animação e que, por isso, serve de base sólida para o aprendizado dos princípios da animação. Do outro, a visão dos alunos, que considera tal metodologia atrasada e que, por essa razão, parece, à primeira vista, um ensino sem sentido. Parecem coisas ensinadas em um passado sem presente vivido. São dois lados que não conseguem compreender a forma como o outro foi ensinado.

Desta maneira, valeu a pena repensar a visão dessa metodologia de ensino, desconstruindo esse método na própria sala de aula.

A desconstrução das coisas

Durante a busca de novos exercícios, encontrou-se o trabalho do animador norte-americano Adam Pesapane (mais conhecido como PES).

PES é um animador Stop Motion. Seu trabalho se destaca por quatro fatores: a brevidade da história (suas animações duram no máximo dois minutos), a ambientação sonora, o bom uso dos princípios da animação e a desconstrução dos objetos, geralmente retirados de seu contexto original. Dessa maneira, sofás praticam relações sexuais no alto de um prédio, pedaços de comida e de roupa entram em videogames, diversos objetos como lâmpadas, dados e peças do jogo Monopoly (conhecido no Brasil como Banco Imobiliário) se tornam ingredientes de um delicioso guacamole.

É interessante notar a reação do público assistindo o trabalho de PES. Em Fresh Guacamole, ao “cortar” uma lâmpada verde, seus pedaços vão se transformando nas casinhas verdes do Jogo de tabuleiro (Figs. 1 e 2). O público reage ao reconhecer as casinhas do jogo, ao mesmo tempo em que consegue interpretar aqueles objetos com uma nova roupagem, dentro de um novo contexto.

A mensagem afetiva dos objetos ao espectador remete exatamente ao que Pasolini fala sobre a Pedagogia das coisas: objetos que remetem à infância, a momentos de diversão, como pega-varetas, plástico bolha, caleidoscópios, dados de diversos jogos, bolas de beisebol, golfe, entre outros, mas que, agora, ganham uma nova roupagem.

Durante palestra realizada no Anima Mundi de 2012, PES contou sobre a produção de *roof-sex*. Ele tinha um velho sofá em casa, que veio do apartamento de sua mãe, e iria desfazer-se do objeto. Então, para uma despedida digna de um companheiro de tantos anos, que lhe trazia tantas recordações, ele achou que seria interessante dar ao personagem uma última alegria. Achou num brechó um outro sofá vermelho, que remetia, para ele, a uma mulher, e animou os dois como um casal em momentos íntimos, no alto de seu prédio. O animador jamais teria essa ideia se o seu sofá não remetesse a lembranças e mensagens tão agradáveis de seu passado.



Figuras 1 – Cena de *Fresh Guacamole* (link para filme no QR Code).



Figura 2 – Cena de *Roofsex* (link para filme no QR Code).

Com inspiração nas obras de animação de PES e refletindo sobre a importância da pedagogia das coisas, foi levantada a hipótese de um exercício de princípios da

animação onde os alunos iriam animar os objetos, tirando-os do contexto, e elaborar uma narrativa própria com eles, aplicando os princípios da animação.

Essa era uma aposta alta na liberdade dos alunos. Afinal, todos os exercícios anteriores partem de concepções já prontas para o estudante trabalhar o conteúdo. Por exemplo: para trabalhar noções como antecipação, achatar e esticar, ação secundária etc., era dado ao aluno um exercício pré-concebido, uma espécie de tutorial. Logo, esta nova proposta já tinha algo diferente, por deixar o aluno livre para criar sua solução e demonstrar seu domínio sobre o conteúdo, deixando-o olhar para sua mochila para poder, assim, elaborar sua crítica.

O novo exercício consiste em elaborar uma animação utilizando objetos diversos trazidos pelos alunos. É importante que o material seja dos estudantes, porque, em primeiro lugar, convida os próprios a buscarem objetos que fizeram parte de suas vidas, que, de alguma forma, tiveram alguma mensagem passada, dentro de um contexto de suas vidas, como lembra Pasolini com a pedagogia das coisas; e, em segundo lugar, trata-se de objetos que fazem parte de uma história passada, que se ligará a uma nova história no presente. Essa releitura, que tira o objeto de seu contexto original e lhe dá um novo significado, é a crítica, completando, assim, os três fatores educativos de Giussani.

Foi então que, no final do período, propôs-se, numa aula, que os alunos trouxessem, de casa, os objetos diversos para a aula seguinte. No dia desta aula, foi feita a proposta do exercício. O professor, inicialmente, fez um rápido exercício, envolvendo seu apagador, uma caneta de quadro branco, um aparelho leitor de mp3 e moedas. O apagador e o mp3 se transformaram em duas naves, onde a maior atirava (a caneta fez o papel de raio laser) e a menor explodia (as moedas fizeram o papel da fumaça). Em seguida, os alunos foram divididos em grupos de, no máximo, quatro pessoas, e tinham o tempo da aula para desconstruírem seus objetos, criar uma história e filmar (podendo colocar efeitos de som e finalização em casa).



Figuras 3 e 4 – Alunos filmando as animações com objetos.

Após assistirem à guerra das naves feitas pelo professor, os grupos se juntaram e, rapidamente, foram montando suas histórias e seus sets de filmagem. Foi interessante notar que os alunos pensaram nos objetos não apenas como personagens, mas também como ferramentas, através da criação de diversos

dispositivos para tornar a animação possível. Canetas e linhas serviram para a criação de títeres de um sapo, que era formado por uma caixa de óculos, óculos escuros em cima e uma língua feita de fios de fone de ouvido dentro (figuras 5 e 6). Em outro grupo, uma caixinha de borracha com adesivo foi escolhida como personagem por “achatar e esticar” com maior facilidade, dando mais chance de demonstrar a aplicação dos princípios com sucesso. A lanterna de um celular serviu como *set* de iluminação (figuras 7 e 8). Os alunos não só tiravam os objetos de cena do contexto, mas, também, os objetos que serviriam para operacionalizar os “atores” das animações. Foi um momento no qual as áreas de animação e design se encontraram durante uma aula de princípios.

Tradicionalmente o ensino de design sempre trabalhou com pesquisa visual contextual, em termos de coletas de materiais e construção de quadros de inspiração (...). Embora esse exercício possa ser útil, especialmente em design de produto, publicidade e marketing, os designers gráficos também precisam desenvolver uma metodologia mais sofisticada para analisar uma série de materiais relevantes ao projeto. (Noble e Bestley, 2014, p. 100)

Naquele momento, o problema não era mais pensar em uma nova situação de ensino-aprendizagem, mas em como fazer os alunos pararem de filmar, pois o tempo da aula já tinha acabado, os exercícios estavam prontos, mas eles queriam continuar a fazer outras animações.

Ou seja, aqueles objetos, além de passarem a construir uma nova mensagem para os alunos (que lhes permitiu construir uma nova mensagem a quem assistir aos filmes produzidos), ajudaram a desenvolver neles seu espírito crítico. Aquele conteúdo anteriormente enlatado numa proposta com exercícios fechados se transformou num desafio empolgante, permitindo-lhes revirar suas mochilas e entender não só a importância daquelas técnicas em seus trabalhos como correspondeu aos seus desejos de felicidade. O exercício com objetos perdeu sua característica de obrigação acadêmica e tornou-se uma atividade lúdica e prazerosa.



Figuras 5 e 6 – Alunos animando o filme “sapo robô” e a respectiva cena (link para filme no QR Code).



Figuras 7 e 8 – Alunos animando o filme “Stop Motion” e a respectiva cena (link para filme no QR Code).

Conclusão

A partir da construção do diálogo entre Pasolini e Giussani, foi possível propor um exercício onde os alunos puderam trabalhar os conceitos apresentados na disciplina de princípios de animação de forma interdisciplinar.

O exercício de animação com objetos possibilitou aos alunos fazer uma releitura e uma desconstrução dos mesmos, permitindo que esses os auxiliassem e ensinassem a arte e a aplicação prática dos princípios da animação. Isso não seria possível sem que eles pudessem também exercitar o olhar de cineasta que Pasolini propõe em sua pedagogia das coisas, e que Giussani faz em sua noção de realismo, permitindo que a experiência dos envolvidos seja colocada no trabalho executado.

A aposta nos três fatores do Risco Educativo de Giussani foi essencial para que a experiência obtivesse algum resultado. Ao propor aos alunos uma volta ao passado (com seus objetos, com os princípios de animação trabalhados em outros exercícios) vivido no presente (um desafio atual de criar uma animação nova com aqueles objetos), através de um processo crítico (fazer uma releitura daqueles objetos colocando-os em um novo contexto), foi possível elaborar trabalhos de forma agradável, apoiando o processo de ensino-aprendizagem.

Foi imprescindível também a contribuição de Pasolini sobre o levar em consideração as diferentes formas que as coisas ensinam a cada um, que as experiências podem até ser colocadas, mas jamais substituem o processo do outro (a experiência do professor jamais poderá substituir a do aluno e vice-versa).

Por fim, entender que deixar acontecer o processo crítico do aluno ajuda-o na construção de seu conhecimento e de seu processo de ensino-aprendizagem muito mais que qualquer discurso ou exposição teórica. E que o convite ao novo pode trazer grandes contribuições e trocas para alunos e professores.

Referências Bibliográficas

- BESTLEY, Russel NOBLE, Ian. *Pesquisa Visual: Introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico* – 2ª Edição, Porto Alegre, Bookman, 2013
- CRUZ, Gabriel. *Desenvolvendo narrativas animadas para a Educação*. 2013. 105 f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Design.
- GIUSSANI, Luigi. *Educar é um risco: como criação de personalidade e de história*. Bauru: EDUSC, 2004
- GIUSSANI, Luigi. *O senso religioso*. Brasília. Editora Universia, 2009
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes*. – Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo. Brasiliens, 1990
- SAVORANA, Alberto. *Vita di Don Giussani*. Milão. Rizzoli, 2013

Referências Filmográficas

- Fresh Guacamole*, dirigido por PES. Duração: 1:40 min. EUA, 2013
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dNjJlwCF_Y
(acessado em 25 de novembro de 2013)
- Roof Sex*, dirigido por PES. Duração: 1:10 min. EUA, 2008
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1aodpb3vFU0>
(acessado em 25 de novembro de 2013)
- Game Over*, dirigido por PES. Duração: 1:40 min. EUA, 2008
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ovvk7T8QUIU>
(acessado em 25 de novembro de 2013)

Pasolini y el instinto del oficio

Ana Vanessa Siviero Pérez

El instinto que forma parte del oficio de Pier Paolo Pasolini es la búsqueda de las nuevas formas de mostrar la realidad, es la manera de expresarse donde coloca en juego la creatividad: su habilidad de ver, mirar y construir la realidad, construir un discurso sobre ella sin tapujos ni trabas, sin miedos.

La prolífera producción artística e intelectual de Pasolini comprende una gran cantidad de obras de diversa índole, y pasando por varias etapas: “de la poesía a las artes plásticas, de la literatura al cine, de la teoría lingüística al periodismo político, de la crónica a la radio, del teatro a la televisión”, fue pintor, ensayista, crítico, dramaturgo, novelista, guionista, actor, compositor, traductor, cineasta, pero por sobre todo fue poeta.

Recién a los cuarenta años de edad, cuando Pasolini se sentía preparado para realizar sus propios films, sin abandonar su producción literaria, presenta su primera película como guionista y director, *Desajuste Social* (*Accattone*, 1961). Iniciando así un nuevo modo más de expresión, a través de la particular forma de hacer cine. Pasolini busca la manera de mostrar la realidad, su interioridad y su visión de mundo, pero también muestra su mundo idealizado. Afirmaba que, a través del cine, era capaz de presentar la realidad “sin la interrupción mágico simbólica del sistema de signos lingüísticos”. Por esta razón, pasa al entorno del cine, pasa a una nueva técnica para mostrarla.

“Han dicho que tengo tres ídolos: Cristo, Marx y Freud. En realidad mi único ídolo es la Realidad. Si he elegido ser cineasta al mismo tiempo que escritor, se debe al hecho de que en lugar de expresar esta Realidad a través de esos símbolos que son las palabras, he preferido el cine como medio de expresión: expresar la Realidad a través de la Realidad”.

Pasolini argumentaba que la manera que hacía cine era la forma de poder tener injerencia sobre la realidad, sin esta se estaba sin rumbo y por ende sin tener poder sobre ella y sobre el futuro. Criticaba al “cine político italiano” que, a partir de los años de 1960, había quedado bajo la influencia marxista, que, en una estrategia de poder, conservaba una representación estética de la realidad y las formas limitadas dentro de la actuación partidaria; así, los films trataban sutilmente su contenido, cuidando de su impacto. Pero “Pasolini tenía una visión diferente de la naturaleza del cine, y de hacer cine, esencialmente ligado a su estilo de vida, y su amor a la realidad vital, a su erotismo caníbal y a su negatividad total de la sociedad”.

En sus films reflejó antropológicamente al proletariado, campesinos y toda clase de personas marginales de Italia, los presentaba con sus características como virtudes y no como defectos, o sea, como realmente eran. Y todos estos personajes se situaban en paisajes y contextos del suburbio,

“...pretendía documentar el viejo mundo y pre-capitalista que aún existía en ciertas regiones del Tercer Mundo, y en el Tercer mundo dentro de Italia, con sus cuerpos –inocentes-. Su cine no se encuadraría en la producción común, de naturaleza comercial, de sólo entretenimiento, ni de aquella más empeñada, en gran parte de naturaleza política, que sufría un tratamiento que normalizaba su mensaje”.

La forma de sus películas, viene dado en parte por la influencia del cine neorrealista, inclusive se llega a nombrar como un segundo *Neorrealismo*. Esto se refleja en el aspecto documental de sus films, al mostrar las condiciones humanas sociales. El cine *Neorrealista* es un movimiento que surge después de la Segunda Guerra Mundial, en reacción declarada al régimen fascista de Mussolini, se oponían al cine propagandístico del régimen, creando un nuevo cine que transformaba el estilo del film recreativo a un film como “herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial”; reflejaba la triste realidad de posguerra, el hambre, los muertos etc. Se pasa de un cine totalmente elaborado “a

un 'nuevo cine', que sacrificaba abiertamente la perfección técnica a favor de la expresión directa". Uno de los más destacados exponentes de este movimiento, Roberto Rossellini, habla sobre su trabajo y del trasfondo que trata de mostrar este tipo de cine:

"Soy un realizador de films, no un esteta, y no creo poder indicar con absoluta precisión qué es realismo. Sin embargo, sí puedo decir cómo lo siento yo, cuál es mi idea de él. Una mayor curiosidad hacia los individuos [...] Una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea. [...] El film realista es el film que plantea y se plantea problemas: el film que pretende hacer pensar..."

Esta esencia es la que transforma Pasolini en su visión. Dentro de lo rasgos estéticos del cine neorrealista, hay ciertos elementos que podemos ver similares en el cine de Pasolini. Algunas de las características comunes que comparte se presentan a continuación:

- Una de las particularidades del Neorrealismo relativas a la imagen, donde se le da más importancia a los sentimientos de los personajes (línea de Charles Chaplin); en sus diálogos se priorizan los dialectos, para plasmar de forma más auténtica la realidad. Así, también para Pasolini, "en su cine, las imágenes fluyen; cada escena parece independiente de todo. Los elementos están sueltos, sin uniones, como si el montaje fuera despreciado – y, con ella, la linealidad narrativa- en función de la belleza de las imágenes o del gusto de las historias".

- Dentro de la concepción de mostrar la realidad sin ningún artificio aparece también la idea de "la muerte del actor", donde los personajes de la trama no actúan sino que se interpretan a sí mismos. Pasolini igualmente en sus películas, "mezclaba actores amateur –gente simple y anónima de la periferia, campesinos, prostitutas o marginales (algunos de los cuales se convierten en pequeños astros, como Franco Citti y Ninetto Davoli) - con monstruos consagrados del arte dramático".

- La posición moral del movimiento Neorrealista se dedica exclusivamente al "fin didáctico a nivel moral", todo reflejaba crudamente la realidad despertada por las ansias de sinceridad y de importancia del hombre (traída por el cristianismo). Para Pasolini, esto se hacía patente a través de sus narraciones a hechos reales, de manera real, relatando la vida cotidiana con sus trabajos y penurias, "ofrecía de ellos una descripción poco común, porque estilizaba por la sacralización, demostrando una extraña ternura por los ladrones, prostitutas y vagabundos".

- Otra característica importante en el cine Neorrealista y que se aprecia de manera semejante en el cine de Pasolini es la herramienta de crítica e instrumento político, ya no era una forma de entretenimiento. La improvisación reflejada en la escritura del guión dejaba en libertad intuitiva al director, en estos guiones también se destacan las colaboraciones de distintos guionistas (Pasolini colaboró en varios, antes de hacer películas propias), sin rigidez de estructura, apelando a que la naturaleza es dinámica y, por tanto, al mostrarla había que tener cierta flexibilidad. Las producciones eran austeras debido a la precaria situación económica de posguerra, por lo que se filmaba en exteriores y escenarios naturales, en los barrios populares, en la periferia de la ciudad.

En la década de los cincuenta, el *Neorrealismo* fue perdiendo fuerza. El cine italiano, más amable y vital, fue derivando hacia la comedia social; no obstante, Pasolini se inscribe dentro de una reformulación del cine *Neorrealista*.

No teniendo estudios cinematográficos profesionales, se ve en la obra de Pasolini un marcado origen en su poesía y en la imagen de la pintura italiana renacentista, donde el hombre fue puesto en el centro de todo, las imágenes y el paisaje y “los campos visuales que se imaginaba eran frescos de Masolino, Masaccio, Filippo Lippi, Giotto, Piero della Francesca, Caravaggio, Rosso Fiorentino, Giovanni Bellini, Andres Mantegna e Jacopo Pontormo- sus pintores predilectos”. Su primer film, *Accatone*, en 1961, presenta al mundo la miserable periferia de Roma, mostrando la crudeza de los marginales, “trabajó junto a Tonino Delli Colli con una fotografía de luz extrema; enfocó a los personajes como figuras de arte sacro. Y terminó el film con un marginal haciendo la señal de la cruz. Las referencias plásticas del film vienen del pintor boloñés Giorgio Morandi a Brueghel, de Velho, y de Caravaggio”.

Otra característica de los films de Pasolini era la utilización del montaje por sobre el plano de secuencia, “fija delante de los diversos aspectos de la realidad: rostros, paisajes, gestos, objetos —como si estuvieran inmóviles y aislados en el tiempo. Y para evitar el naturalismo del plano de secuencia, para sacralizar cada cosa con mayor o menor intensidad, recurre al montaje- en lugar de la estilización”. Ve en el montaje la manera de hacer la continuidad e infinitud lineal de la realidad sintéticamente.

En el tiempo que pasaba Italia, Pasolini ve cómo la cultura de masa estaba comenzando a aparecer y se transformaba en un “verdadero genocidio”, y su ambición de mostrar de manera simple las historias reales tuvo que cambiar hacia otra manera de hacer cine,

“la sociedad italiana tomaba un rumbo lamentable e irreversible, estandarizando a la población a través de los medios de comunicación de masas: en lugar de diversidad —cultural, lingüística, comportamental- ocurría un empobrecimiento generalizado que transformaba a los italianos mediocres y ridículos en las ansias obsesivas de un régimen de igualar bajo padrones

que no eran los propios de sus tradiciones y que consolidaban los valores de la cultura del dinero. Nació el nuevo hombre italiano, obsesionado en consumir”.

La respuesta de Pasolini ante esta situación del consumo y al cine masificado comercialmente fue que “abandona su amado subproletariado: en la aparición de la cultura de masa”. Y propone que, para oponerse a esto, hay que transformar la manera de hacer cine, hay que hacer un “nuevo cine”, para que este no sea un producto de masas, y “la única forma de oposición sería realizar un cine impopular y consumible, realizado como una poesía, ajeno a cualquier determinación”.

Pasolini comenzó a practicar un nuevo cine, bajo un lenguaje poético y una estructura del montaje sensible, nace así el “cine de poesía”, en contraposición del “cine de prosa narrativa”; por tanto, ofrecía un cine antiintelectual e anticomercial.

Pasolini, en su película *Uccellacci e uccellini*, de 1966, comienza a hacer films más complejos, llenos de alegorías, difícilmente entendidos a primera vista; por ejemplo, al devorar el cuervo, “su muerte simboliza el fin de una era, y de la lucha de clases, de la Resistencia y de las grandes esperanzas comunistas. Y en el plano cultural, significa la superación del discurso de los años de 1950, y sobre todo, del neo-realismo, citado en la gran secuencia en que Totò y Ninetto cruzan con una compañía de saltimbancos”.

La complejidad del lenguaje del cinematográfico se debe a que existen ciertas relaciones entre la lengua verbal y el lenguaje fílmico, se entiende que “la imagen (ya fuera la estática o independiente o, con mayor motivo, la secuencial del cine), se asemeja más a un texto completo, o al menos a un conjunto de proposiciones, que a una palabra aislada”. Ahora bien, Pasolini “observó que la literatura estaba compuesta casi exclusivamente por metáforas, mientras que en el cine la metáfora estaba ausente casi por completo”; en el cine no se puede plasmar directamente la metáfora de la misma manera que se hace en la literatura, son distintos modos de expresión y por lo tanto tienen diferentes formas de abordar los temas, se podría tratar de expresar lo mismo con dos lenguajes diferentes, dentro del cine como en la literatura, y provocar el mismo resultado. “En lo que se refiere a la literatura, las figuras estilísticas del lenguaje son simples mientras que en el cine son complejas, requieren por lo menos dos actos concomitantes y complementarios; o en otras palabras que se produzcan en dos niveles”.

El lenguaje del cine tiene un sinnúmero de elementos que componen su “lenguaje”, así están todos los componentes relativos a los actores, con sus expresiones y gestos, maquillaje y vestuario, libreto y diálogos, orientaciones del director en su actuación misma etc. Acompañando a todo esto está lo que refiere a la escena o paisaje, con sus objetos y locaciones, iluminación y escenografía. Además de las cámaras, con sus soportes y movimientos, otros recursos audiovisuales como las voces y música. Todos estos elementos, a su vez, son articulados por el director con su visión de lo que quiere lograr en una escena o plano, esta articulación “es la sintaxis, la disposición rítmica de los diversos componentes”.

Pasolini cree que:

“una vez terminado (“escrito”) un film, el significado de las imágenes es análogo al significado de las palabras, que el contiene, alcanza la misma fuerza de comunicación: una imagen puede tener la misma fuerza alusiva equivalente a la de una palabra, puesto que representa la culminación de una serie de analogías seleccionadas estéticamente, lo que significa que forma parte de una estructura estilística total”.

Trata de definir el lenguaje cinematográfico a través una relación compleja de la manera de ver la realidad, de interpretarla y relacionarse. Define el cine como “lengua escrita de acción”; en el momento que se captura, a través del cine, una escena natural, en que se definen los planos y el movimiento de la cámara, la realidad está construyendo un lenguaje porque se presenta a través de la misma realidad, a través de la acción,

“cuando me expreso por medio de la lengua del cine –que no es otra, repito, que el momento escrito de la lengua de la realidad - permanezco en el cuadro de la realidad: no interrumpo su continuidad adoptando un sistema simbólico y arbitrario que es el sistema de los signos-”.

Para Pasolini, el lenguaje cinematográfico no se separaba de la realidad, “como un lenguaje hablado por los hombres: así es el cine es –por la producción de la realidad- el escrito de la realidad”. La comparación del lenguaje escrito con el lenguaje cinematográfico es una manera de entender cómo se construye estructuralmente el discurso del cine, como a través de sus elementos construye la “sintaxis” cinematográfica ordenándolos como una frase completa y compleja, “un lenguaje cuya gramática consistía en la adecuada combinación de las técnicas del encuadre, de los *raccords*, del montaje y de todos los demás elementos hoy vueltos fundamentalmente”. Así, a través del montaje, se articulaban las “frases”.

El tema principal del cine de Pasolini es la realidad, es a través de él que es capaz de expresarse y de comunicar su descontento, anhelo y esperanzas. Es un lenguaje que articula para construir un discurso, una construcción de mundo.

“El lenguaje de la realidad, en cuanto ella fue natural, se encontraba fuera de nuestra conciencia: ahora que ella se nos aparece “escrita”, a través del cine, ella no puede dejar de exigir una conciencia. El lenguaje escrito de la realidad nos enseñará, antes que todo, lo que

es el lenguaje de la realidad; terminará por modificar la idea que tenemos de ella, transformando nuestras relaciones físicas con la realidad en las relaciones culturales”.

Conclusión

A modo de conclusión sobre el tema expuesto en este escrito, podemos ver en Pasolini a un completo y complejo artista, que desde temprana edad tiene la necesidad de expresarse, desde sus poemas a sus escritos y, más adelante, hasta el cine. Fue un personaje activo en su forma de pensar y de hacer, esto lo lleva a estar siempre probando y experimentando nuevas maneras de comunicarse.

Así, luego de una gran trayectoria y casi al final de su producción artística, realiza sus propios films, adentrándose en una nueva concepción de expresión, en un lenguaje que construye a través de la revisión crítica de la sociedad y del estado intelectual de la época; se relaciona con el cine y su lenguaje, construyéndolo y estudiándolo desde sus unidades básicas hasta su significación, componiendo la trama a través de los guiones, la dirección y el montaje.

Logra realizar una filmografía magistral que destaca dentro el mundo del cine dejando un legado a través del tiempo. Su concepción acerca de la realidad y cómo ella se puede mostrar, aparte de conformar un archivo histórico de hechos y acontecimientos importantes para la historia, crea una nueva manera de expresión. A través de su “cine de poesía” con el imaginario en frescos italianos renacentistas, sus recursos de alegorías y de representación, y las similitudes con el cine Neorrealista, crea un característico lenguaje nuevo en el cine, que le vale muchas censuras, acusaciones e indignación de la crítica, de los burgueses, hasta de los políticos; pero pese al poco apoyo y descontento sigue fiel a lo que piensa y hace y lo defiende hasta el final.

Referências Bibliográficas

CADEVILLA, D. *Neorrealismo italiano*. Universidad Complutense de Madrid. Apuntes de cátedra. Rescatado en: <<https://es.scribd.com/doc/238973586/neorrealismo>>. Acceso el: 9 dic. 2014.

NAZARIO, L. *Todos os corpos de Pasolini* (A língua Escrita da Ação, O fim do Povo e das Ilusões Gramscianas). São Paulo: Perspectiva, 2007.

ORELLANA, J. *Fuentes cinematográficas de Pier Paolo Pasolini*. Rescatado de: <http://www.pasolini.net/espanol_rivista_arbil.htm>. Acceso el: 9 dic. 2014.

PASOLINI, P.P. *As últimas palavras do herege* (Língua e palavras). Entrevistas com Jean Duflot. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PÉREZ BOWIE, J. *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

ROSSELLINI, R. *Dos palabras sobre el neorrealismo, 1953*. Rescatado de: <<https://cinecam.wordpress.com/historia-del-cine/neorrealismo/>>. Acceso el: 9 dic. 2014.

3. Pasolini e... Cultura

Pasolini e a falsa tolerância sexual no Brasil atual

Carlos Guilherme Mace Altmayer

A única tolerância tolerável é a que não tem limites.

Pier Paolo Pasolini

Introdução

Alguns dias antes de começar a dar forma a estas linhas, Matheus, um amigo próximo, foi violentamente agredido por dois homens em uma rua ao lado do local onde acontecia o festival Amanhecer Contra a Redução da Maioridade Penal, no centro do Rio de Janeiro, em junho de 2015. O motivo da agressão: estar trocando beijos com outro homem em espaço público. O rapaz com quem Matheus se beijava felizmente conseguiu correr e escapar, mas ele, não. Entre os socos e pontapés que levava, Matheus era também agredido verbalmente pelos dois agressores que diziam estarem sendo afrontados por terem que presenciar ato de tamanha obscenidade. Casos como estes são frequentes, tanto nas grandes capitais brasileiras como no interior. Duas perguntas nos parecem pertinentes, a partir deste breve testemunho: se somos cidadãos livres em um regime liberal e democrático, porque ainda nos confrontamos com reações violentas deste tipo, ao praticar gestos aos quais, supostamente, todos temos os mesmos direitos? Quais seriam as formas de enfrentamento possível para lidar com este cenário de tolerância apenas seletiva, sem que isso implique em uma adequação às normas de comportamento heteronormativas?

Este trabalho se dedica a refletir sobre a questão da falsa tolerância com relação a corpos dissidentes das normas binárias de sexo e gênero no Brasil nos dias atuais, a partir de uma perspectiva crítica que se alimenta nos estudos *queer* e nos escritos do cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini sobre a tolerância. Trabalharemos a ideia de tolerância a partir de alguns textos do poeta em um cenário denominado por ele de regime fascista de consumo na Itália do final dos anos 1960, cenário que acreditamos ser possível transpor para o Brasil dos dias de hoje. Logo, estabelecemos um diálogo com Michel Foucault e suas ideias sobre concessão seletiva de liberdades na sociedade capitalista neoliberal, que podem nos ajudar a entender a realidade brasileira atual e como as diferenças de classe estão intrinsecamente ligadas a estas questões. Em seguida, viajamos ao Brasil de agora, para trazer alguns exemplos que esperamos dar conta de ilustrar as consequências violentas deste contexto em que o país se encontra inserido. Nosso percurso segue, então, com uma reflexão sobre como os estudos *queer* contribuem para estabelecer um viés crítico de enfrentamento e potencialização dos corpos dissidentes, criando possibilidades de (re)existência, a partir de práticas que se dedicam a desconstruir e denunciar a fragilidade deste estado de falsa tolerância e estabelecer novas formas de saberes do corpo, intolerantes às violências que sofrem.

A sombria aurora da tolerância

Pasolini, em muitos de seus escritos na Itália do final dos anos 1960 e 1970, dedica-se a denunciar a aurora de um novo regime de falsa tolerância sexual que ele defende ser indissociável das novas lógicas de livre mercado e de consumo. Um regime que o autor considera uma nova forma de fascismo, o fascismo de consumo. A questão principal que nos interessa extrair dos seus escritos é sobre sua crítica a como este novo sistema que se anuncia instaura um modelo de tolerância apenas seletiva. O autor aponta para os perigos derivados do fato de a sociedade italiana na década de 1960 estar entrando em uma acelerada fase de “modernização de costumes”, na qual novas liberdades e progressos são alarmados e difundidos com tamanha velocidade pelas elites culturais e econômicas que sua assimilação pelo cidadão comum não se dá no mesmo ritmo e, portanto, não se traduziria em efetivos progressos culturais:

“tamanha liberdade sexual não foi desejada nem conquistada pelas bases, mas justamente concedida pelas cúpulas (através de uma falsa concessão do poder consumista e hedonista às velhas instâncias ideais das elites progressistas)” (Pasolini, 1990, p.158).

Pasolini fala deste movimento como parte de um processo acelerado que abre caminhos para uma economia de mercado pautada pela liberdade de consumo e afirma que, para tal, seria necessário produzir consumidores igualmente “livres”. O autor compara este novo momento vivido na Itália com o antecedente período do fascismo cristão da Itália do ditador Mussolini, onde as proibições do regime fascista eram mais visíveis e os limites impostos de comportamento não adentravam

tanto a vida íntima das pessoas quanto nessa nova era. O autor pretende, assim, mostrar como uma nova forma de controle, menos hierarquicamente repressiva, ainda mais perigosa que a anterior, ganha espaço e atravessa os corpos de forma muito acelerada:

O “novo fascismo” que estava conseguindo apagar da realidade todo e qualquer vestígio de uma “antiga maneira de ser”: a de colocar os jovens, em sua grande massa, numa situação histórica tal que os obrigue a viver a própria infelicidade sem que nada possa fazê-los vir a tomar clara consciência dela. (Pasolini, 1990, p. 17)

Uma liberdade, uma nova modernidade que estimula um falar abertamente sobre temas como o divórcio, o aborto, a monogamia, a traição, mas que é limitada culturalmente ao que seria entendido como normal ou anormal. Segundo o escritor, o tabu sobre as práticas homossexuais, por exemplo, faz com que exista uma seletividade neste processo de liberalização dos costumes, pois a maioria das pessoas considera a homossexualidade como um mal em si, ou até mesmo como representante de um mal absoluto. Assim, qualquer esforço de reforma ou progresso neste domínio das possibilidades de relações sexuais dissidentes à norma dominante seria uma espécie de racismo disfarçado, camuflado por trás de uma falsa tolerância (Pasolini, 1983). Uma falsa tolerância que mantém de fora outros grupos de pessoas, não possibilitados de usufruir destas “novas liberdades”, como bem coloca em seu texto *A prisão e a fraternidade do amor homossexual*:

As minorias – mais ou menos definíveis – estão excluídas da grande, neurótica comilança. Aqueles que são ainda classicamente “pobres”, muitas categorias de mulheres, os feios, os doentes, os homossexuais estão excluídos do exercício da liberdade de uma maioria que, embora tire proveito de uma tolerância ilusória, nunca foi na realidade tão intolerante. (Pasolini, 1990, p. 158-159)

O autor utiliza, então, a expressão “fascismo de consumo” para designar este novo movimento cultural de liberdades concedidas como moeda de troca que produz corpos supostamente “livres”, mas que, na verdade, cria coerções de comportamento para ditar o modelo ideal de existência, a partir de uma lógica heterossexual monogâmica:

Não ter um automóvel e não fazer parte de um casal, quando todos “devem” ter um carro e “devem” formar um casal (monstro bifrontal consumista), só pode ser considerada uma grande desgraça, uma frustração intolerável. Assim, o amor heterossexual - de tal modo consentido que passa a ser coação - tornou-se uma espécie de “erotomania social”. (Pasolini, 1990, p.158)

Como citado pelo autor, as dissidências sexuais que não são incluídas neste mundo “normal” ficam de fora desta equação econômica, pois, ao não reproduzirem, não podem ser parte de um modelo de família pré-fabricado para atender a este modelo econômico que será a base da sociedade de consumo que emerge. Neste novo regime fascista, o que é ou não tolerado será, então, ditado por valores de mercado, que, segundo o autor, são necessários para assegurar a liberdade de consumo e a livre circulação de mercadorias, que se intensifica a partir da década de 1960. Michel Lahud, em seu livro *A Vida Clara - Linguagens e realidade segundo Pasolini*, diz que a crítica de Pasolini com relação à tolerância se dava a partir da distorção deste conceito:

Pasolini elabora críticas não à causa da tolerância enquanto tal, mas à sua instrumentalização, à sua manipulação ideológica, por parte de um poder integrador e intolerante por excelência (Lahud, 1993).

Sobre estas novas formas de incidência das tensões do poder, Pasolini descreve como sendo “incidências violentas sobre os corpos que provocam verdadeira mutação antropológica” (Pasolini, 1990). Um enorme poder de intromissão dos seus valores nos corpos, atravessamentos muito mais violentos que os promovidos pelo antigo fascismo fascista, onde seria mais claro identificar o inimigo ou as formas como controles e repressões incidiam nos corpos a partir do terror físico e autoritário. Os corpos são, agora, atravessados por tais práticas e discursos e eles mesmos, então, propagadores deste estado de falsa tolerância. Sobre este novo modelo repressivo, Pasolini (1990, p.156) diz que “a tolerância do novo poder no campo sexual é unívoca (e, portanto, em essência, mais do que nunca repressiva)”, ou seja, deixaria espaço para apenas uma via de interpretação - o que configuraria um tipo de tolerância parcial e, assim, pouco democrática (Pasolini, 1990). Esta tolerância unívoca a que o autor se refere diz respeito às liberdades nas relações heterossexuais monogâmicas.

Com a liberdade sexual concedida (e lembrando, não conquistada) em mãos, os jovens se veem obrigados a falar sobre sexo e aproveitar estas novas liberdades, sem necessariamente saber do que realmente se tratam ou como lidar com elas. Este anseio conformista para se tornar sexualmente livres converte os jovens em seres infelizes, eternamente insatisfeitos, segundo o poeta: “assim, o último lugar onde residia a realidade, a saber o corpo, ou melhor, o corpo popular, também ele desaparece” (Pasolini, 1990).

Para investigar este novo cenário liberal que emergia, Pasolini produziu e dirigiu um documentário chamado *Comizi d'Amore*, que poderia ser traduzido para o português como Encontros de Amor. Com uma câmera e um microfone em punho, Pasolini vai às ruas da Itália entrevistar a população (campeiros, burgueses, profissionais liberais), por meio de perguntas contundentes e diretas, sobre questões como a importância do sexo em suas vidas, sobre o que é normal e anormal nas relações sexuais, sobre o aborto, a traição, o controle de natalidade. O resultado obtido são reações, sorrisos e depoimentos inseguros, por vezes confusos e contraditórios, de pessoas que se mostram pouco preparadas culturalmente para falar sobre e absorver estas mudanças e este novo falar sobre questões-tabu. Percebe-se uma certa ansiedade nos depoimentos, algo como

uma obrigação de ter de falar “sobre” sem, necessariamente, saber o que falar ou como falar, um enfrentamento do antigo e do novo.

Concomitante aos depoimentos nas ruas, o diretor intercala as entrevistas nas ruas com uma conversa dele com outros dois intelectuais italianos, o escritor Alberto Moravia e o psicanalista Cesare Musatti, que discursam sobre o significado científico e o rumo das entrevistas e questões evocadas por Pasolini. A intenção do autor, com este trabalho, é estabelecer um diálogo simples e fraterno entre os que sabem e os que não sabem, ou entre a elite cultural propagadora destes novos discursos liberais (intelectuais) e os que são submetidos a elas (homem médio, campesinos) para promover um confronto por vezes bem-humorado e perturbador entre ideias arcaicas e modernas. O autor provoca situações que nos permitem entender, a partir de depoimentos exitosos frente a depoimentos seguros e “sábios”, como a hierarquização cultural destes discursos afeta os comportamentos e como sua propagação parece não se dar de forma homogênea nas diversas camadas da sociedade italiana da época. O autor brasileiro Michel Lahud, estudioso da obra de Pasolini, em seu texto sobre o documentário e o ensaio tardio elaborado por Michel Foucault sobre a obra chamado *Comizi D’Amore: Foucault leitor de Pasolini*, do qual trataremos logo em seguida, mostra como o trabalho investigativo do documentário resultou em um contundente retrato do cenário cultural da Itália da época:

Natural, noutros termos, que *Comizi d’amore* acabasse fundamentalmente resultando num retrato inquietante daquela cultura que a própria investigação demonstrava ser ainda ostentadamente hegemônica na sociedade italiana dos primeiros anos 60, a saber: “a cultura repressiva e reprimida da Itália ‘pequeno-burguesa’”. (Lahud, 1993, p.15)

Em 1976, quinze anos após o lançamento do documentário, Michel Foucault escreveu um breve, porém contundente, ensaio chamado *A sombria aurora da tolerância* para o jornal *Le Monde*. Para o autor, a contribuição mais importante do documentário estava no que as entrelinhas dos depoimentos revelavam: “o documento é inapreciável quando se está mais interessado nessas coisas que se dizem do que no mistério do que não se diz” (Foucault, *apud* Lahud, 1993, p17). Mais do que uma obsessão de um falar sobre sexo, para Foucault, o documentário se trata de registro histórico de um novo regime que nasce: “uma espécie de apreensão histórica, de hesitação premonitória e confusa diante de um novo regime que estava então nascendo na Itália, o da tolerância” (Foucault, *apud* Lahud, 1993, p17). Reações dos entrevistados que mostravam uma certa desconfiança com relação a esse novo cenário de expansão do consumo e tolerância, incertezas com relação ao próprio futuro econômico e uma certa apreensão com relação ao falar sobre sexo em público, como diz Foucault:

Os “jovens” abordam essa transformação de maneira bem diversa: não com gritos de alegria, mas com um misto de gravidade e de desconfiança, pois sabem que ela está vinculada a mudanças econômicas que têm grandes chances de redobrar as

desigualdades de idade, de fortuna, de posição social. No fundo, a sombria aurora da tolerância não encanta ninguém. E ninguém presente nela a festa do sexo. (Foucault, *apud* Lahud, 1993, p18)

É a partir deste documentário que, segundo Foucault, Pasolini começa seu trabalho incessante de denúncia e resistência aos mecanismos sociais de submissão e integração dos indivíduos nesta nova realidade (Lahud, 1993):

“1963 era a época em que a Itália acabava de entrar estrepitosamente naquele movimento de expansão-consumo-tolerância de que Pasolini faria o balanço, dez anos depois, nos *Scritti Corsari*. A violência do livro responde à inquietação do filme.” (Foucault, *apud* Lahud, 1993, p18)

Para Lahud (1993), no entanto, Pasolini estaria tratando mais de mostrar a resistência da Itália antiga, a velha e repressiva *Itallieta* dos velhos costumes, ainda incapaz de assimilar as rápidas mudanças culturais que vinham acontecendo e as implicações deste momento “confuso”. Era, para o cineasta, a maneira mais eficaz e segura de revelar a verdade profunda dos sujeitos: “as perguntas deveriam ser fulminantes, desagradáveis, inconvenientes, feitas à queima-roupa, a fim de arrancar dos interrogados, se não a verdade no sentido lógico, pelo menos a sua verdade psicológica” (Pasolini, *apud* Lahud, 1993 p. 21). Assim, o documentário marcaria o ponto de partida para esta vertente crítica com relação à sociedade de consumo, os primórdios do neoliberalismo, a que Pasolini se dedicou a denunciar, à falácia de que um progresso econômico necessariamente seria acompanhado de uma evolução cultural e de costumes.

Como complemento aos argumentos de Pasolini sobre a falsa tolerância que elaboramos a partir de seus escritos e o documentário *Comizi d'amore*, traremos, agora, as ideias de Foucault acerca da liberdade como moeda de troca.

Michel Foucault, em seu livro *Nascimento da Biopolítica*, fala de uma prática governamental liberal que se aproxima deste regime fascista de consumo apontado por Pasolini porque, segundo o autor, este regime trata justamente de garantir a concessão (e retirada) de liberdades para que seu funcionamento seja possível: liberdades de mercado, direito de propriedade, de discussão, liberdade de expressão. Não se trata de promover um “seja livre”, mas sim de criar mecanismos para um “vou produzir o necessário para tornar você livre” (Foucault, 2008, p.87). Um sistema que necessita consumir liberdade seria, portanto, também obrigado a produzir liberdades e, para tal, outras devem ser retiradas, diz Foucault (2008). Este processo de produção de liberdade implica uma certa arbitrariedade nos critérios que decidem quais liberdades serão concedidas e quais serão retiradas. A liberdade só pode ser percebida como tal uma vez que proibições também estejam presentes.

“É necessário, de um lado, produzir a liberdade, mas esse gesto mesmo implica que, de outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças.”
(Foucault, 2008, p.86)

São o que Foucault chama de dispositivos liberóginos, dedicados a produzir a liberdade e que, eventualmente, terminam por produzir justamente o contrário (Foucault, 2008). Para que essas liberdades sejam validadas e assimiladas, são necessários discursos convincentes o suficiente para que sejam compradas. É aí que entra em campo um outro conjunto de mecanismos de produção, o de verdades. São discursos que fazem parte de um conjunto de práticas e regimes de verificação que formam um dispositivo de saber-poder que marca no real algo que não existe efetivamente e que, ao ser submetido, é legitimado no campo do verdadeiro e do falso (Foucault, 2008).

Para ajudar na compreensão de como atuam estes dispositivos que fazem funcionar os mecanismos de verificação ou fábricas de verdades, Foucault, ao estudar a genealogia do objeto “sexualidade”, mostra que é a partir do século XIX que, através de um dado número de instituições, se pode encontrar em formulações como relatórios médicos, práticas de confissão religiosa, estudos de fundamentação econômica, o momento em que acontecem trocas e cruzamentos na jurisdição das relações sexuais, que irão definir o que é permitido e o que é proibido, dando origem à verificação do campo do desejo, que é aquilo onde se manifesta atualmente a estrutura fundamental do objeto “sexualidades” (Foucault, 2008). Segundo o autor, um regime de verificação está longe de ser uma lei da verdade, identificando-se, sim, como um conjunto de regras que permitem estabelecer, a propósito de um discurso específico, quais enunciados poderão ser tomados, a partir dele, como verdadeiros ou falsos (Foucault, 2008).

A partir destas elaborações sobre a falsa tolerância de Pasolini e sobre liberdades concedidas de Foucault, acreditamos ter preparado o terreno para adentrarmos no território brasileiro e, a partir de alguns exemplos e acontecimentos recentes, demonstrar como este cenário se encontra vigente e atuante no Brasil.

Brasil, país campeão mundial no número de travestis assassinadas.

Apesar de vivermos em uma sociedade sexualmente “livre” e democrática, a cada 28 horas uma pessoa é assassinada no país por causa de algum tipo de fobia sexual. Segundo relatório da Secretaria dos Direitos Humanos do Governo Federal (2012), o Brasil é o país campeão mundial em mortes por LGBTfobia. Apenas nos primeiros 19 dias de 2016, mais de 50 mulheres trans e travestis foram assassinadas no Brasil. Esta é apenas a ponta de um iceberg de violências verbais e físicas de toda ordem que não são oficialmente quantificadas, porque não existem mecanismos oficiais para tal, aliado ao fato de que a LGBTfobia ainda não é considerada crime pelos regimes jurídicos e legais brasileiros e, portanto, carece de registros oficiais. O Grupo Gay da Bahia dedica-se a contabilizar os números de violência a

partir de notícias de jornal e relatórios policiais. A violência se mostra nas mais variadas instâncias da sociedade e nas mais variadas formas e contornos.

Manifestações de falsa tolerância são visíveis em situações corriqueiras como conversas com pessoas próximas a nós, onde se escuta com frequência expressões como “não tenho preconceito, *mas* prefiro que não se beijem na minha frente”, ou ainda “não sou contra homossexuais, *mas* o casamento deve ser entre um homem e uma mulher”. Indivíduos que admitem a “legalidade” do ato, mas culturalmente não estariam preparados para ele. O cartunista Laerte, em uma de suas brilhantes charges chamada *Hino Nacional Fóbico*, mostra uma banda que toca o hino, enquanto uma multidão canta com a mão levada ao peito:

“Longe de nós qualquer preconceito; porééééem... Quer ser travesti? Vai viver de pista! Gay ou sapatão? Longe da minha vista! Quer defender índio? Vai viver no mato! Evitar estupro? Vista-se com recato! (Laerte, 2013)

O uso das conjunções “mas” e “porém” revela uma oposição, uma contradição, que mostra que se trata de uma tolerância limitada e revela não somente a fragilidade desta tolerância, mas uma violência latente que pode se manifestar, e muitas vezes isso ocorre, caso o sujeito seja confrontado com uma situação que ultrapasse os próprios limites de sua tolerância. João Silvério Trevisan, em seu livro *Devassos no Paraíso*, define bem como esta dinâmica funcionava (e funciona) no Brasil, a partir de um exemplo de uma elite que propaga uma modernidade, desde que não seja refletida no próprio quintal:

Assim, a atual profusão de personagens homossexuais em rádios, televisões e filmes brasileiros excita essa elite modernizada que se sente orgulhosa de já poder aceitar viados e sapatonas ao seu redor - “menos na minha família, claro!”... Modernizar-se sim; mas não exageremos. (Trevisan, 1986 pag. 200)

Podemos, também, citar as telenovelas, um dos produtos culturais brasileiro mais consumidos por todas as camadas da população, que se converteram nos últimos anos em verdadeiros tribunais de julgamento popular (e de censura) para julgar se um beijo entre pessoas do mesmo sexo deve ou não ser mostrado em rede nacional. Ou seja, enquanto casais heterossexuais trocam carinhos e se beijam no decorrer de toda uma novela, os casais homossexuais somente poderão trocar um beijo ou não nos últimos capítulos, isso se não forem assassinados antes, a partir do veredicto emitido pela “opinião pública”. Vale notar também que as relações apresentadas são de casais compostos por dois homens ou duas mulheres, brancos, de classe média, de alto poder aquisitivo, o que nos leva a pensar que existe um padrão estético e racial socialmente mais “palatável”, cui-

dadosamente escolhido. Outro exemplo proveniente da mídia como propagador destes discursos é o site de internet Bahia Notícias, que publicou, em 2012, um vídeo em que entrevista pessoas na rua perguntando se elas prefeririam ter um filho bandido ou homossexual. Independentemente do resultado das respostas, é justamente no enunciado da pergunta que reside o problema. Qual a intenção de elaborar uma pergunta que associa o crime à homossexualidade? Uma pergunta que poderia ser feita de outra maneira: Destes dois males sociais, qual deles você toleraria melhor?

Estamos falando aqui de uma herança do período da ditadura militar brasileira, onde as homossexualidades eram consideradas subversivas e parte integrante de uma dissidência política a ser combatida. Os efeitos desta associação podem ser vistos até hoje. O estado exerce, assim como os veículos de mídia, o papel de institucionalização e perpetuação deste regime de falsa tolerância em várias de suas instâncias de atuação. Exemplos podem ser encontrados nos mais variados dispositivos de segurança, jurídicos e médicos controlados pelo estado. Um caso recente, denunciado em 2015, é o da polícia civil do Espírito Santo, que mantém em circulação um modelo de boletim de ocorrência onde, no item designado para classificação dos desvios de conduta, a homossexualidade se encontra listada junto a itens como alcoolismo e toxicomania. Um modelo que era utilizado durante a ditadura militar no Brasil. Ao ser indagada sobre a razão de continuar utilizando este modelo de formulário, a Polícia Civil alegou que já tinha muitas cópias impressas e não queria desperdiçar material.

Outro exemplo de falsa tolerância sexual mantida e propagada pelo estado é a portaria do ministério da saúde de junho de 2004 que proíbe que homens homossexuais sejam doadores de sangue. Em 2011, o Ministério da Saúde emitiu uma nova portaria dizendo que a orientação sexual (heterossexualidade, bissexualidade, homossexualidade) não deve ser usada como critério para seleção de doadores de sangue, por não constituir risco em si própria, porém mantém vigente a regra de abstinência sexual nos últimos 12 meses para que a doação seja aceita. Assim, ao combinar as duas portarias, a doação de sangue por uma pessoa homossexual será aceita desde que ela não mantenha nenhum tipo de relação sexual nos últimos doze meses. Porque, então, o mesmo período de abstinência não é exigido para pessoas heterossexuais, já que os homossexuais não são mais considerados grupo de risco?

Já no âmbito político, o congresso nacional brasileiro arquivou, em 2014, o projeto de lei (PL122) que criminaliza a homofobia. Mesmo assim, no estado do Rio de Janeiro, foi aprovada, em 2015, uma lei estadual que criminaliza a homofobia e pune agentes públicos e estabelecimentos por discriminação de pessoas por sua orientação sexual. Porém, a lei não contempla a discriminação por identidade de gênero - excluindo de seu âmbito de proteção legal travestis e transgêneros. O texto que incluía identidade de gênero esteve presente no projeto de lei original, mas foi retirada como condição para que pudesse ser aprovado pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Poderíamos continuar listando inúmeros exemplos que mostram o quão atuante é este regime de falsa tolerância sexual no Brasil nos dias atuais. Os bre-

ves casos citados aqui nos ajudam a compreender porque Pasolini era categórico ao admitir somente a ideia de uma tolerância total. Ele fala que o dissidente sexual continua a viver em um universo concentracionário (relativo a um campo de concentração), sob o olhar dos mirantes da moral dominante (Pasolini, 1983).

Partimos, agora, para uma breve problematização com relação à absorção de certas camadas de dissidentes sexuais pelos mecanismos de produção capitalista, a partir de um processo de higienização que garanta um segmento mercadológico marcado por comportamentos mais próximos às lógicas cisheteronormativas.

A bicha palatável e higienizada.

Nos dias de hoje, a única dissidência sexual e de gênero que usufrui de maior tolerância é aquela com alto poder de compra. O que antes era repellido por não contribuir para a perpetuação da espécie é hoje parcialmente tolerado porque contribui para a perpetuação de uma fatia de mercado, que é hoje considerado mais relevante que a própria existência humana. Ou seja, os níveis de tolerância, como já mostrado anteriormente, estão diretamente atrelados a questões de classe e poder econômico e de consumo.

A tolerância real é privilégio social das elites cultas: ao passo que a massa popular goza hoje de um terrível espectro de tolerância que a toma, na verdade, de uma intolerância e de um fanatismo quase neurótico (Pasolini, 1990).

Alguns destes avanços culturais (leia-se avanços mercadológicos) são questionáveis, por trabalharem na direção de um processo de normalização socialmente excludente. Um modelo trabalhado dentro de um ambiente neoliberal que se interessa mais pela ideia de criação de novos segmentos de mercado de consumo do que pela promoção da multiplicidade de vivência dos corpos e desejos, independentemente das questões de classe e poder aquisitivo. Serão, então, mantidos à margem aqueles cujo poder de compra não justifica a sua assimilação.

Neste sentido, Slavoj Žižek afirma que a evolução do capitalismo para um sistema “pós-político” tolerante e multicultural seria uma ameaça de neutralização das reivindicações transviadas, ao integrá-las como estilos de vida. Historicamente, o capitalismo vem limando o potencial subversivo dos mesmos movimentos políticos que poderiam ameaçar a sua sobrevivência (Žižek, 2008). O autor dá o exemplo de movimentos de liberação sexual que combatiam as forças repressivas das relações monogâmicas necessárias à sobrevivência do capitalismo, mas que foram, aos poucos, sendo incorporados pelo capitalismo, que não apenas tolera estas práticas livres e “perversas” das sexualidades, mas lucra com elas, criando mercado a elas direcionado (Žižek, 2008).

A partir do argumento defendido por Žižek, é importante frisar que a tolerância capitalista a que o autor se refere é apenas seletiva, uma vez que muitos corpos transviados, principalmente pobres e negros no Brasil, são subtraídos desta equação de apropriação dos corpos, sofrendo, então, as consequências violentas que o mesmo sistema capitalista de exclusão produz. Assim como é violento, também, o processo de homogeneização de comportamentos transviados, atraídos por uma possibilidade de normatização, de aceitação, a partir

de uma higienização de condutas agora palatáveis e integradas aos meios de produção heteronormativos.

Guy Hocquenghem, em entrevista ao jornal *O Lâmpião da Esquina*, em 1981, diz que os movimentos de abertura sexual neoliberais - ainda fortemente em curso nos dias de hoje - produzem o que ele chama de uma bicha inodora e palatável, que, cada vez mais, sai do armário já enfraquecendo a diferença, ao permitir que seu desejo seja reciclado dentro de uma normalidade que se alarga aos poucos, mas que não se desapega de seu conservadorismo (Lâmpião, 1981). Um conservadorismo que engole e é engolido pelas bichas que, então, se convertem em propagadoras de seus valores, se unindo ao exército de controle normativo de rejeição de corpos abjetos que não se encaixariam no perfil mercadológico de um segmento.

Ainda sobre este processo de homogeneização de comportamentos transviados, atraídos por uma possibilidade de normatização, de aceitação a partir de uma higienização de condutas agora palatáveis e integrados aos meios de produção heteronormativos, Denise Portinari e Maria Rita Cesar, em seu trabalho *A gentrificação da homossexualidade*, falam de um transviado descafeinado, cada vez mais encaixado nas normas de bom comportamento, cada vez mais “ajustado”:

Se temos de um lado uma ampliação na esfera dos direitos do indivíduo e de algumas formas da sua inclusão na sociedade, por outro lado temos uma proliferação das instâncias de controle e de normatização, que produzem uma certa homogeneização das diferenças e, assim, um empobrecimento do seu potencial de crítica e de instauração de novas experiências do viver.

(Portinari, Cesar, 2014, p.133)

É preciso, acima de tudo, lutar contra a “falsa tolerância” do poder totalitário de consumo, dele apartando-se com a maior indignação possível, defende Pasolini (1990). Nos dias de hoje, no entanto, torna-se cada vez mais difícil, se não impossível, encontrar um lugar onde se estabeleçam formas alternativas de pensar que não sejam imediatamente engolidas por uma lógica de mercado capaz de transformar toda forma de existência em um consumível.

Sem dúvida, é possível que, em um regime como esse, avanços e conquistas aconteçam de forma gradual e desigual, parte de um processo lento e doloroso com pequenos progressos. A assimilação de mudanças culturais não é - nem nunca será - homogênea e não acontece na mesma velocidade em todas as instâncias da sociedade, muito menos nas diferentes classes sociais, como nos mostra Pasolini. Mas devemos nos perguntar: à custa de quantas vidas perdidas devemos aceitar este caminho como única possibilidade?

Acreditamos ser possível criar uma linha de frente de combate que se mostre intolerante a este estado de falsa tolerância e, para tal, elaboraremos, a se-

guir, sobre os estudos *queer*, que oferecem um ferramental de potencialização de corpos dissidentes sexuais contrário à higienização dos corpos, para, sim, trabalhar no reforço das diferenças.

Os estudos *queer*

Uma teoria, uma prática, uma forma de ser, uma identidade? Inúmeras são as possibilidades de interpretar este termo de difícil tradução para o português. Neste trabalho, nossa intenção é fazer uma leitura de seus conceitos que evitem estabelecer uma nova identidade ou classificação *queer*. Faremos uso de alguns de seus ingredientes de aproximação crítica, que servirão de tempero para um banquete antropofágico que alimenta as visitas e olhares a entre-lugares, margens e nos possibilitem trabalhar na desconstrução e denúncia de práticas discursivas que atuam para invisibilizar e reprimir corpos dissidentes às normas de gênero e sexo no Brasil.

Os estudos *queer* surgiram no final da década de 1980 nos Estados Unidos, a partir de um grupo de teóricos e ativistas sapatões e bichas que, descontentes com as políticas identitárias que trabalhavam dentro de uma perspectiva normativa, se dedicaram a abrir um novo campo para a crítica e a desconstrução dos mecanismos de produção de discursos e dispositivos normativos e identitários, centrados na hegemonia da heterossexualidade. O uso do termo *queer* para estudos e teorias foi cunhado pela feminista italiana Teresa de Lauretis em 1990, para um trabalho apresentado em uma conferência na Universidade da Califórnia. Originário de movimentos ativistas como o ACT UP e de frentes de luta pela visibilidade das dissidências sexuais, e a partir da apropriação do pensamento de Michel Foucault, os estudos *queer* oferecem ferramentas políticas de enfrentamento às violências sofridas por corpos que não se encaixam nas definições binárias de sexo e gênero. Guacira Lopes Louro, uma das precursoras desses estudos no Brasil, entende que, mais do que buscar uma nova identidade, as práticas *queer* pretendem se afirmar na diferença: “*Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressora e perturbadora” (Louro, 2004, p. 38-39).

O uso da injúria — bicha, sapatão, travesti, *queer* (termo pejorativo intraduzível para o português) — é uma das ferramentas com que trabalham tais estudos como ponto de partida para a produção de saber e crítica perante um sistema cisheteronormativo. Richard Miskolci descreve como a conversão da injúria como potência é uma das ferramentas instrumentais dos estudos *queer*:

Ser chamado, leia-se, ser xingado de bicha, gay, sapatão, travesti, anormal ou degenerad@ é a experiência fundadora da descoberta da homossexualidade ou do que nossa sociedade ainda atribui a ela, o espaço da humilhação e do sofrimento. Transformar esta experiência em força política de resistência é o objetivo da proposta original *queer* (Miskolci, 2010, p.10-11).

No Brasil, os estudos *queer* aportaram por uma via inversa e foram introduzidos no universo acadêmico no final dos anos 1990. Ainda hoje, suas ideias encontram pouca penetração e influência nos movimentos institucionalizados e identitários LGBT. A autora Berenice Bento defende uma ligação entre a academia e o ativismo político como suporte mútuo:

Acredito que “o pulo do gato” que os estudos/ativismo queer inauguram, é olhar para o “senhor” e dizer: “eu não desejo mais teu desejo. O que você me oferece é pouco. Isso mesmo, eu sou bicha, eu sou sapatão, eu sou traveco. E o que você fará comigo? Eu estou aqui e não vou mais viver uma vida miserável e precária. Quero uma vida onde eu possa dar pinta, transar com quem eu tenha vontade, ser dona/dono do meu corpo, escarrar no casamento como instituição apropriada e única para viver o amor e o afeto, vomitar todo o lixo que você me fez engolir calada/o. (Bento, 2014)

Paul Preciado (2009) convoca-nos a falar a partir do nosso cu para entendermos quais os fluxos de poder (libidinais, econômicos e linguísticos) que nos constituem, para, a partir de um eu que se afirma como bicha, travesti, transviado, expor as falhas constitutivas do sujeito tradicional, considerado “normal”, da representação democrática.

Somados a esta forma de posicionamento crítico transviado, as práticas *queer* propõem enxergar mais além das construções binárias de homem e mulher, heterossexual e homossexual, para elaborar práticas teóricas sobre os mecanismos repressivos que incluem também na equação questões de raça e classe social. Entende, então, que a conjunção destes elementos estabelece relações de poder que resultam na produção de corpos docilizados, subalternos e hierarquizados. *Queer* pretende estabelecer meios de questionamento e desconstrução permanente dos modos de produção de saberes do corpo na modernidade capitalista neoliberal, onde dispositivos como o da sexualidade estão a serviço de sua implementação e perpetuação dos processos de controle dos corpos.

O conceito de biopoder de Foucault é fundamental para entender como o dispositivo da sexualidade se tornou um dos mais importantes pilares de desenvolvimento das lógicas capitalistas. A partir da disciplina dos corpos e das regulações das populações, Foucault (1998) fala de um incessante investir sobre a vida, por todos os lados:

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. (Foucault, 1998, p.153)

Definições binárias como homossexualidade e heterossexualidade, ou homem e mulher, compõem um dos eixos principais dessa produção de discursos pelos quais somos atravessados, controlados, autocontrolados e hierarquizados,

invisibilizando de forma violenta múltiplas outras possibilidades de existência que não se encaixam nestes modelos binários de comportamento. Foucault (1998) investigou como, entre os séculos XVIII e XIX, na sociedade ocidental, o falar de sexo se intensifica e começa a ser fortemente verbalizado e associado a uma noção de sexualidade, forjando-se lentamente, entre outras figuras, o personagem homossexual, dotado de substância psicológica própria a partir de um processo de patologização caracterizada como desvio. Um desvio do “homem” considerado ideal às práticas capitalistas de produção: primordialmente branco, sadio, de sexualidade também sadia e não excessiva, que garanta energia suficiente para a força de trabalho. Todo um conjunto de discursos médicos, legais, religiosos e literários dão conta de perpetuar este perfil do homem ideal e de tornar abjetos os “vagabundos” que não se encaixam nestas premissas. O estado cria a força policial que vai regular e condenar estes corpos vadios e dissidentes: os doentes mentais, os criminosos, os depravados sexuais, os negros e os pobres.

Um corpo que não é apenas controlado a partir do entorno social em que está inserido, mas a partir dos atravessamentos dos diversos dispositivos que transformam ele mesmo em uma máquina de autocontrole. Temos, então, o corpo reprimido e civilizado, docilizado, livre o suficiente para aceitar e defender as práticas produtivas capitalistas. A culpa, o remorso e o discurso machista estão internalizados o suficiente para condenar qualquer infração à norma predominante, minimizando e reagindo com violência às possibilidades de desvio libidinal.

Ao reconhecer a atuação destes dispositivos como mecanismos de produção de verdades – identitárias e socialmente segregadoras – abrimos o caminho para que, através da crítica, possam ser revelados e desconstruídos.

Para que possamos fazer uso deste instrumental *queer* no Brasil, é fundamental pensarmos nestas práticas dentro do contexto e da realidade do país. A cientista social Larissa Pelúcio sugere um exercício antropofágico das leituras e estudos *queer*, a partir de uma perspectiva latino-americana, ao propor tratar desses estudos como estudos cu:

Assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. Eu não estou fazendo um exercício de tradução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima. Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim

contribuindo para gerar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (Pelúcio, 2014, p.31)

As bi, as gay, as trava e as sapatão, tão tudo organizada pra fazer revolução

Ao mesmo tempo que políticas neoliberais de “liberação sexual” atuam para que a sociedade assimile de forma palatável um normal ampliado aos corpos dissidentes sexuais e de gênero, existem tantos outros corpos que rejeitam esse caminho higienizador por entender as consequências violentas de um não pertencimento aos modelos heteronormativos. Michel Foucault (1977) defende que uma luta não se faz localizada em uma exterioridade absoluta, mas sim a partir da utilização permanente de elementos táticos originados das mesmas dinâmicas e ramificações de poder em que estamos inseridos, mesmo que de maneira marginal. Isso não significa buscar a normatização dos corpos, mas sim promover a utilização de elementos fronteiraços, que podem ser reutilizados, reconfigurados num sentido e em outro.

Pasolini (1983) aponta para uma potente força de resistência, ao dizer que a homossexualidade permanece um modo de viver sua sexualidade que desarranja a ordem sexual, a economia libidinal repressiva, sobre a qual repousa todo o edifício de nossas sociedades de consumo. A resistência que ganha potência por se situar justamente em um não lugar, uma fluidez que provoca ambiguidade e desestabiliza: “Não somos estáveis, somos móveis. Não temos vontade de lançar âncora. Vamos derivar por aí afora. Abaixo as fixações.” (Hocquenghem, 1980). No livro *Revolução Molecular*, Félix Guattari (1981) fala de uma emergência em acabar com noções generalizantes como a de mulher, a de homossexual, porque, segundo o autor, nada é tão simples, argumentando que, ao reduzir existências a categorias, estaríamos realizando uma operação que garante um poder sobre elas e a partir delas. “Não podemos qualificar um amor, por exemplo, de modo unívoco” (Guattari, 1981, p.36).

Será a partir deste lugar fronteiraço, um “entre lugar”, que corpos violentados se transformarão em potências de afirmação, fundadas na própria precariedade e abjeção. Corpos que, ao entenderem como estes dispositivos de controle atravessam sua própria existência, se rebelam e rejeitam suas imposições e normas em um levante transviado. Félix Guattari, em seu trabalho *Revolução Molecular*, fala de práticas micropolíticas que não buscam uma nova receita psicológica, mas que só ganham sentido a partir de sua relação com um grande rizoma de revoluções moleculares, proliferando, assim, a partir de uma multidão, devires mutantes: devir mulher, devir bicha, devir sapatão, devir trans, devir animal, devir indivisível – tantas novas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto (Guattari, 1981).

Segundo Guattari, “toda problemática micropolítica consistiria em tentar agenciar os processos de singularização no próprio nível de onde eles emergem” (Guattari, 2010, p. 152), buscando preservar sua autonomia e apropriação pelas máquinas de produção de subjetivação acionadas pelo capitalismo. O autor

deixa clara a diferença entre o que configuraria uma ação micropolítica ou não: “A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação dominantes” (Guattari, 2010, p.155). Paul B. Preciado fala de micropolíticas transviadas como sendo opostas ao modelo tradicional de política como guerra, que se configuram em políticas que propõem um novo modelo baseado nas relações, trocas de afeto, no fervor, na comunicação, na autoexperimentação e no prazer (Preciado, 2009).

Em seu Manifesto Contrassexual, Paul B. Preciado fala de uma posição de contrassexualidade, onde a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinária das sexualidades e binarismos em nossas sociedades permissivas e falsamente tolerantes não seria a luta contra a proibição, mas sim a contra-productividade, ou seja, a produção de formas de prazer e saber alternativas às sexualidades modernas ocidentais (Preciado, 2002). Os corpos são ferramentas potentes que podem produzir distorções nos códigos de significação dominantes e de um ponto de vista estético político produzir a antiestética, estéticas negativas, feísmos ou estéticas “camp”, de glamurização do lixo, estéticas que invertem o valor entre cópia e original (Preciado, 2010). Suely Rolnik fala-nos que se trata de agitar moléculas e estabelecer um olhar sensível e desclassificado sobre os processos de construção de realidades efêmeras com a força de um corpo vibrátil, que, em seu fluxo de intensidades, escapa do plano de organização de territórios, desestabilizando suas representações e dando sentido às intensidades (Rolnik, 1989).

Foucault, no prefácio intitulado *Uma introdução à vida não fascista*, que escreveu para o livro *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*, de Félix Guattari e Gilles Deleuze, elabora um guia da vida cotidiana a partir de suas impressões sobre a obra, que ele considera como sendo um guia ético, que propõe uma arte de viver uma vida contrária a todas as formas de fascismo, que entendemos serem formas de enfrentamento às questões elaboradas no presente texto. Foucault lista ações e formas de comportamento que possibilitam se desprender dos riscos de fascistização da ação política: liberar a ação política de formas totalizantes; fazer crescer ações e desejos a partir de uma proliferação, de afinidades e separação; desprender-se das categorias de lei, falta, castração que o pensamento ocidental utiliza como forma de poder e realidade; preferir o que é múltiplo e diverso, os fluxos, os agenciamentos móveis, sem lugar fixo; ligar o desejo com a realidade, que é onde reside a força revolucionária; utilizar a prática política como intensificador do pensamento; utilizar a análise como multiplicador das formas de intervenção política (Foucault, 2004).

Slavoj Žižek (2008), em seu livro *Em defesa da Intolerância*, diz que talvez tenha chegado o momento de criticar este falso liberalismo que domina o mundo ocidental e aplicar uma boa dose de intolerância, nem que seja apenas com o propósito de evocar uma paixão política que alimente a discórdia, apostando, dessa maneira, em uma politização renovada.

Esperamos com este texto termos alertado, a partir dos escritos de Pasolini, para este estado de falsa tolerância em curso no Brasil, que mostra consequências demasiadamente violentas para que continue a ser tolerado. Assim, trouxe-

mos as ideias questionadoras dos estudos *queer* e propomos possibilidades de resistência política, a partir de micropolíticas de resistência em estratégias que não buscam a assimilação social por um “normal” expandido e limitado, mas sim através do reforço da diferença. Neste caminho, esperamos ter-nos aproximado da ideia de Pasolini de que a única tolerância possível é a tolerância que não tem limites, mesmo que, para tal, tenhamos que ser intolerantes a certas práticas de violência aos corpos transviados.

Referências bibliográficas

- BAHIA NOTÍCIAS. *Você prefere ter um filho viado ou ladrão?* 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=aiKCqYte4uk>> Acessado 4 de agosto de 2015.
- BENTO, Berenice. *Queer o quê? Ativismo e estudos transviados*. 2014 <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/queer-o-que-ativismo-e-estudos-transviados/>> Acessado 12 de setembro de 2015.
- _____. *Queer o quê? Ativismo e estudos transviados*. Revista Cult, ed. 193, Agosto 2014. Entrevista. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/queer-o-que-ativismo-e-estudos-transviados/>> Acesso em 11 out. 2015.
- COUTINHO, Laerte. *Hino Nacional Fóbico*. 2013 <<http://www.ideafixa.com/o-hino-nacional-fobico/>> Acessado 11 de setembro de 2015.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade vol 1 - A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Por uma vida não fascista*. Coletivo Sabotagem, 2004.
- _____. *Segurança, Território, população: curso dado no College de France 1977*.
- _____. *The Politics of Truth*. New York: Semiotext(e), 1997.
- GUATTARI, Felix, ROLNIK, Suely. *Micropolíticas – cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo*. São Paulo; Brasiliense. 1981.
- LAHUD, Michel. *A Vida Clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1993.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MISKOLCI, Richard. *Não somos, queremos. Notas sobre o declínio do essencialismo estratégico*. Artigo apresentado na Mesa Novas Perspectivas e Desafios Políticos Atuais, do evento “Stonewall 40 + o que no Brasil?”, realizado em Salvador, 17 de setembro de 2010.
- HOCQUENGHEM, Guy. *A contestação homossexual*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. *Homosexual Desire*. United States of America: Duke University Press, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Comizi D’Amore*. 1963. <<https://youtu.be/O38Kqyj5AXk>> Acessado 23 de junho de 2015.
- _____. *Os jovens infelizes. Antologia de ensaios corsários*. (org. Michel Lahud), São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *As últimas palavras do herege*. Entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PELUCIO, Larissa. *Breve história afetiva de uma teoria deslocada*. Revista Florestan. a.1 n.2 P. 26-45 nov. 2014. Disponível em <<http://www.revistaflorestan.ufscar.br/florestan/index.php/Florestan/issue/view/4>> Acesso em 20 de set. 2015.
- PORTINARI, Denise Berruezo, CESAR, Maria Rita. *A gentrificação da homossexualidade*

lidade. In OLINTO, H.K, SCHOLLHAMMER, K.E. (Orgs.), *Literatura e Espaços Afetivos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. Pgs. 131-146

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Obra Prima, 2002.

_____. *Revista Poíesis*, n 15, p. 47-71, Julho de 2010

_____. *Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Madrid: Melusina, 2009, p. 135-172.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidades - Repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFscar, 2014.

Secretaria de Direitos Humanos: *Relatório sobre Violência Homofóbica no Brasil: ano de 2011*. <<http://www.sdh.gov.br/assuntos/lgbt/pdf/relatorio-violencia-homofobica-ano-2012>> Acessado 07 de dezembro de 2014.

WARNER, Michael. *Fear of a Queer Planet - Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

ZIZEK, Slavoj. *Em defesa de la intolerancia*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2008.

Pasolini e a reificação dos sinais de transgressão social

Humberto Barros

Introdução: Vanguarda e Transgressão

Esse artigo propõe-se a levantar uma análise, através de diálogos entre o discurso de Píer Paolo Pasolini e o dos pensadores François Lyotard e Michael Maffesoli, sobre o crescimento de uma sociedade baseada no consumo, que pautou os movimentos socioeconômicos dos anos seguintes à sua morte. Com apoio histórico, faz um estudo sobre o estabelecimento da sociedade pós-moderna e sua relação com as críticas que Pasolini direcionou às novas gerações, à época de seu assassinato, e seus desdobramentos até hoje.

A tecnologia e o mundo industrial estavam circundando e influenciando o universo artístico de muitas maneiras desde o final do século XIX e na primeira metade do século XX. Nos Estados Unidos, onde o progresso tecnológico não encontrou nenhuma resistência por causa das tradições, a arquitetura atravessava um período de nova abordagem. Os antigos ornamentos estavam sendo abandonados em prol de fachadas mais limpas e simplificadas. O arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright era o principal agente a liderar o descarte das antigas excentricidades como forma de valorizar os interiores dos cômodos e sua utilização, em detrimento às fachadas. A princípio, esse estilo fora muito criticado por sua intolerável nudez e suas formas desguarnecidas. As máquinas não eram capazes de produzir o que a mão humana produzia. Portanto, a solução era descobrir o que as máquinas poderiam

fazer e adaptar os planos aos seus limites. A experiência da utilização da arquitetura, agora, pretendia suplantar os conceitos estéticos. Na Alemanha, um dos edifícios mais emblemáticos desse período foi a própria sede da Bauhaus, em Dessau. A escola de arquitetura fundada pelo alemão Walter Gropius defendia teorias que poderiam ser condensadas em uma palavra: “funcionalismo”. O pensamento de que, se o objeto construído fosse pensado em termos de sua finalidade, sua beleza surgiria natural e consecutivamente. A escola Bauhaus foi fechada pela ditadura nazista.

A beleza estava em cheque, os expressionistas como Van Gogh, Gauguin e Munch já a haviam substituído pelo impacto da vida, no sofrimento, pobreza, violência, enfim, visões particulares e nuas da realidade. Defrontavam a crueza da existência, evitavam tudo que se conectasse à beleza e à vida idealizada da burguesia.

Wassili Kandinsky apresenta em Munique a pintura sem formas reconhecíveis, de pura “interioridade”, com a intenção de fazer uma comunhão de uma mente a outra. Propõe fazer música visual, com as cores. O termo “arte abstrata” começa a ser cunhado. Em Paris, nasce o Cubismo.

Há um certo retorno ao tipo de representações remotas, onde a forma de um objeto era representada por todos os ângulos de visão possíveis simultaneamente. Uma ideia sofisticada de se construir desconstruindo a imagem de um objeto. Simultaneamente aos Cubistas, havia um grupo ainda mais radical de artistas que se reunia para tentar transpor todas as fronteiras da arte. Pode-se dizer que o espírito do Dadaísmo, que já se encontrava no Niilismo anárquico, não era uma novidade propriamente dita, e que já havia aparecido na literatura universal, de Aristófanes a Rabelais, de Rimbaud a Alfred Jarry. Tampouco era arte, segundo o poeta Tristan Tzara, um dos criadores do movimento Dadá. Movimento que teve sua data de nascimento coincidente com o início da batalha de Verdun, no final de 1916, na Primeira Grande Guerra. “Não é absolutamente moderno”, dizia Tzara. Segundo ele, o Dadá era o único movimento legitimamente antiarte. Os dadaístas se debatiam sobre as declarações de Tzara de que os “verdadeiros dadaístas são contra o Dadá”.

O artista Marcel Duchamp sentiu-se atraído pelo movimento por identificar muitos aspectos em comum com suas ideias, como o desprezo pelas tradições, o descaso por valores sociais (como a própria arte) e a indiferença. Percebeu ali o mesmo ponto de vista que possuía sobre o fato de considerar a arte como parte da vida e não uma crônica a seu respeito, ou uma forma de aprimorá-la.

Duchamp não se considerava um deles, embora acreditasse que seu trabalho tinha o mesmo espírito que o dos dadaístas.

Duchamp cria o conceito do *readymade*, uma obra de arte criada não pela mão ou pelo talento de um artista, mas por sua mente e decisão. Era um produto de massa, um objeto fabricado por máquinas, sem nenhuma pretensão estética, e, por isso mesmo, escolhido, por ser “indiferente aos olhos e ao mesmo tempo pela ausência de bom ou mau gosto”. Sua primeira peça de *readymade* foi uma pá de neve americana comprada pelo próprio em Nova Iorque em 1916 e acrescida de uma inscrição sua que dizia *In advance of the broken arm* (Em antecipação ao braço quebrado). O *readymade* era uma espécie de antídoto proposto por Duchamp para o que chamava de arte *retiniana*, pois “sempre era a ideia que chegava na frente, e não o exemplo visual”. O *readymade* perguntava o que é arte em sua essência.

Na década de sessenta do século XX, o mundo passaria por transformações culturais importantes. A revolução sexual, decorrente do aparecimento da pílula anticoncepcional, renova a face da juventude, ao mesmo tempo em que movimentos de contracultura se espalham por universidades e ambientes artísticos pelo mundo ocidental, relacionados com a nova força de uma juventude vitalizada. O cinema ganha notória importância entre as artes e diretores europeus e norte-americanos se tornam cronistas desse momento mundial. François Truffaut, Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, assim como Pier Paolo Pasolini, se projetam como figuras influentes em seu tempo e passaram a influenciar as gerações seguintes.

Nas artes plásticas, Andy Warhol enfoca o novo universo de consumo que se estabelece definitivamente nesse período e, seguindo a linha inicialmente traçada pelos *readymades* de Duchamp, introduz a Pop Art, que dialoga diretamente com a cultura de consumo das ruas e com seus produtos industrializados. Enquanto Duchamp assina uma pá de neve e a transforma em uma obra de arte, Warhol retrata uma linha de reproduções de garrafas de *coca-cola* e posiciona sobre a marca industrial sua própria marca artística, transformando-a, também, em obra de arte.

Crise da legitimidade do saber - A sociedade pós-moderna

O filósofo e pensador francês François Lyotard identificou a sociedade pós-moderna como uma sociedade baseada na descrença em ações e visões totalizantes na história. Atentou para o fato de que ações para a coletividade que totalizassem um pensamento unificado passariam a ser consideradas como projetos falidos. A partir da era que se conheceu por “pós-industrial”, por volta dos anos 50 do século XX, a ciência inicia um processo de modificação que vem a ser o resultado de transformações consecutivas, observado desde o final do século XIX. Nesse período, houve uma supervalorização da ciência e, por tal, seu desenvolvimento substancial.

Após a Segunda Guerra Mundial, a ciência encontra-se em uma encruzilhada que obriga sua comunidade a iniciar um processo de substituição de antigos métodos e linhas de pensamentos científicos, então antiquados, por novos. Porém, além disso, começa a apresentar uma mudança em sua natureza e, como consequência, apresenta também uma imediata valorização do pensamento sobre a essência existencial das coisas.

(...) Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências: mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (foncteurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. (Lyotard, 2004, p. 14)

Lyotard questiona-se sobre a nova legitimidade do saber na era “pós-moderna”. Uma vez que grandes narrativas que mobilizaram a humanidade estavam desacreditadas, como justificar o saber na sociedade contemporânea? “Não há mais uma metanarrativa que torne os discursos aceitos por todas as culturas” (Lyotard, 2004).

O autor identifica um deslocamento dessa confiança para a performance produtiva de mercado. Apoiar-se no conceito de jogos de linguagem, de Wittgenstein, para afirmar que a legitimação dos saberes só pode ser local e contextual. A linguagem só apresenta sentido quando está sendo usada, diz ele, quando se torna um “lance” em um jogo específico. Os saberes também, para Lyotard, são justificados por consensos provisórios e parciais.

A crise na ciência e a performance como legitimadora do saber apontam, inevitavelmente, para uma sociedade materialista e, por consequência, para um fortalecimento do capitalismo, do consumismo. Lyotard diz poder-se esperar uma explosiva exteriorização do saber em relação ao sujeito que sabe, em qualquer ponto que se encontre no processo de conhecimento. Esclarece que o antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber não pode ser dissociada da formação do espírito, nem mesmo da pessoa, cai em desuso. Essa relação entre fornecedores e usuários do conhecimento tenderá, cada vez mais, a assumir a forma que os produtores e consumidores de mercadorias têm com estas últimas, ou seja, a forma valor. Lyotard depara-se com o fato de que o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção e, em ambos os casos, existirá para ser trocado. “Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu *valor de uso*” (Lyotard, 2004).

O consumo e a liberação sexual

O sexo e sua recente condição de liberação também se tornam produtos de consumo e a *pop art* os retratou, incorporando-os em sua narrativa sobre o novo mundo.

Pier Paolo Pasolini expressou seu desacordo com essa violenta tendência consumista em seus textos e em seus filmes. Identificou transformações na vida e comportamentos das novas gerações e identificou o consumismo atingindo camadas profundas de conduta, até mesmo em uma nova atitude diante das relações sexuais. Foi direto e se posicionou em confronto aberto com a proposta do Partido Radical, que começou a recolher assinaturas para um referendo sobre a legalização do aborto em 1975, na Itália.

Em um artigo publicado no *Corriere della Sera*, sua posição pareceu reacionária aos olhos e ouvidos de intelectuais como Alberto Moravia, Italo Calvino e Elsa Morante. O que preocupava Pasolini, de fato, era o consumismo - o novo fascismo, como ele chamava, que, com a aparência de liberdade e tolerância, impõe aos indivíduos uma nova vida, levando-os a uma verdadeira esclerose de seus valores. Ele identificou que a nova liberação sexual explicitamente interessante ao consumo, “tornou-se um acordo, uma obrigação, um dever de ansiedade, social, uma característica essencial da qualidade de vida do consumidor”. Ele

aponta veementemente para a configuração de uma situação insana, em que a facilidade de relação sexual leva a uma obsessão geral com casais heterossexuais, pois, desta forma, a nova liberdade só se aplica para a maioria, enquanto as minorias, os homossexuais, como exemplo, não são afetados por esta regra: “tudo o que sexualmente é ‘diferente’ será ignorado e rejeitado”. “O novo poder é aparentemente apenas tolerante”, diz Pasolini (1990).

Seu legado de ideias em textos e filmes percorre todo um espectro socio-cultural na história contemporânea, quase que pré-descrevendo acontecimentos e movimentos que ocorreram nos anos seguintes à sua morte, em 1975. As “obrigações” indicadas por modismos, apresentados como tolerâncias pelas sociedades dos anos seguintes, viriam confirmar a crítica que Pasolini fez a esse período histórico na Itália. A própria relação sexual passa a ter uma imposição de práticas e novas “liberdades” impostas, que permanecem até hoje em um crescente desenrolar, onde a pornografia, em uma sociedade tecnológica, acaba por contribuir com a distribuição ágil desse intenso conjunto de novas etiquetas sexuais contemporâneas. Pasolini dialoga com esse presente.

Signos de identificação - Tribos urbanas

As muitas questões que tratam desde a saturação do discurso político a mudanças de valores, do fracasso do mito progressista à importância dada ao hedonismo, ao sentimento religioso, à pregnância das imagens (publicidade, televisão); uma nova juventude que se comunica por signos que definem diferentes identidades de grupos, segundo afirma o pensador Michel Maffesoli em seu livro *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*, todas essas questões têm, como fundo, algo que pode ser chamado de potência irreprimível. Ele considera isso como uma força que produz efeitos que podem ser observados em diversas manifestações da sociabilidade:

“... a astúcia, a autorreferência, o ceticismo, a ironia e o humor negro dentro de um mundo que é considerado em crise. Já que a crise é a crise dos poderes, naquilo que eles têm de formal, de abstrato, é essa oposição entre o poder extrínseco e a potência intrínseca que precisamos pensar com rigor, e é a tradução sociológica da dicotomia estética (óptica – tátil)”. (Maffesoli, 2010, P. 69)

Pode-se usar como exemplo um objeto de design como a ilustração contemporânea ou o grafite ou o objeto de *Toy art*, enfim, itens que encontram afinidade com muitos aspectos dessa definição dada por Maffesoli. Sua natureza crítica e, ao mesmo tempo, lúdica nasce desse cansaço do político, de um esgotamento do institucional, dessa pregnância de imagens e, não menos, de um olhar gerado pelo cansaço da formulação da imagem do mito progressista urbano. Acima de tudo, nasce da vontade inerente a uma juventude de encontrar signos que identifiquem e definem suas tribos.

A partir disso, produz uma narrativa do sarcasmo crítico de sua sociedade, pleno de astúcia, ceticismo, ironia e humor negro. A intenção de seu discurso narrativo é, inicialmente, confrontar tribos de uma juventude contemporânea. Defende o grupo de excluídos que pressiona as instituições e as corporações em busca de seu espaço na sociedade. O *underground* tenta penetrar para destruir, para desestruturar e tomar posse de seu lote no território organizado e bem recompensado do *mainstream*.

O olhar crítico à civilização do consumo

Pier Paolo Pasolini passou grande parte de sua vida com o olhar voltado para a crítica à nova sociedade de consumo que observou nascer no final dos anos 1960 e começo dos 1970 no mundo ocidental. Esse era um ponto central em sua conduta. Uma crítica que identificou uma individualização da nova juventude cosmopolita, em detrimento de um olhar coletivo ou comunitário, legítimo ao povo; e uma crítica que relutou em aceitar a materialização do gosto comum, mas que viu como inevitável a chegada da predominância intelectual do pensamento da elite. “É verdade que os grupos de jovens cultos (aliás, muito mais numerosos que um tempo atrás) são adoráveis porque dilacerantes. Devido às circunstâncias que para as grandes massas só são negativas, e atrozmente negativas, eles são mais avançados, sutis, informados que os grupos análogos de dez ou vinte anos atrás, mas o que é que podem fazer com essa cultura?” Pasolini considera, em seu texto de 1975, *Jovens infelizes*, que essa juventude já vivia sob a punição de sua própria infelicidade diante do consumo, sendo ele o novo fascismo.

Em *O discurso dos cabelos*, Pasolini, em um primeiro momento, se aprofunda mais no momento de transição entre uma juventude que ele identificou como resistência ao mundo corporativo da performance e, em um segundo momento, outra juventude que começa a se utilizar dos mesmos signos para se incorporar a esse meio do consumo e do capital.

Em meados de 1966-67, ele observa um grupo de jovens com a então nova aparência dos cabelos compridos e identifica que esses rapazes comunicam uma mensagem específica com seus cabelos:

“A civilização de consumo nos enojou”, segundo Pasolini. “(...)

Protestamos de modo radical. Através da recusa criamos um anticorpo a essa civilização. Tudo parecia caminhar para o melhor, não é? A nossa geração deveria ser uma geração de integrados? Pois então vejam como as coisas se passam na realidade. Nós opomos a loucura a um destino de ‘executivos’. Criamos novos valores religiosos na entropia burguesa, justamente no momento em que ela estava se tornando perfeitamente laica e hedonista.

Fazemos isso com um clamor e uma violência revolucionária (violência de não violentos!) porque nossa crítica em relação à nossa sociedade é total e intransigente". (Pasolini, 1990, p. 39)

Essa geração não conseguiria expressar de forma mais clara e completa sua informação. Nem em linguagem verbal ou em outra linguagem qualquer conseguiria informar o que sua transformação de aparência estava informando naquele momento.

Pasolini permanece seguindo a trajetória desses jovens pelos anos consecutivos e observa que sua aparência passa a ser incorporada aos movimentos estudantis e que exprime, basicamente, "coisas" de esquerda.

A partir de 1969-70, ele começa a identificar um número crescente de jovens cabeludos e um crescimento no comprimento dos cabelos, mas identifica também um discurso mais amenizado em termos revolucionários ou combatentes e a linguagem verbal, que agora voltava a aparecer infindáveis discursos para essa geração.

Com sua aparência, diziam agora, segundo Pasolini: "Sim é verdade, dizem coisas de esquerda; nosso sentido — embora puramente paralelo ao sentido das mensagens verbais — é um sentido de esquerda... Mas... Mas...". E paravam por aí. Com essas reticências, o pensador identificou que essa geração, em sua incapacidade de dizer algo definível com sua aparência, agora via sua mensagem tender para um pragmatismo de direita, ao mesmo tempo em que era suplantada pelo discurso verbal de todo e qualquer tipo revolucionário que adotasse aquela aparência.

Vive a tendência à padronização de todos os rostos. Aquela linguagem, que originalmente substituíra com eficácia a linguagem verbal, tornando-a supérflua, que encontrava seu lugar sem interferências no âmbito da semiologia, perdia sua força e passava a ser absorvida pelo próprio fascismo.

Em 1972, Pasolini vê o terceiro grupo de jovens "cabeludos" que desperta seu interesse para o estudo. Dessa vez na cidade de Isfahan, no Irã, que, como ele diz, é um país subdesenvolvido, como se diz horrivelmente, mas, como se diz de modo igualmente horrível, em plena via de desenvolvimento".

Ele atenta para dois jovens que destoam radicalmente dos outros garotos comuns da população de Isfahan, que considera portadores de uma beleza da antiga dignidade humana. Esses dois jovens, que Pasolini considera monstruosos, não possuem cabelos particularmente grandes, mas muito armados e bem tratados, que comunicam que não fazem parte daquele subdesenvolvimento, daquela pobreza local. Desta feita, seus cabelos diziam:

"Não pertencemos aos números desses mortos de fome, desses pobretões subdesenvolvidos que continuam vivendo na era dos bárbaros! Somos funcionários de banco, estudantes, filhos de gente rica que trabalha nas companhias de petróleo; conhecemos

a Europa, somos informados. Somos burgueses: eis aqui nossos cabelos compridos, que provam nossa modernidade internacional de privilegiados". (Pasolini, 1990, pg.42)

A incorporação do signo "Cabelos compridos" pelo *main stream* reflete algo que se repete e se repetirá nas sociedades modernas capitalistas como padrão, a partir daí. Nos anos seguintes a essas observações de Pasolini, tornou-se inconcebível a ausência de jovens de cabelos compridos em quaisquer que fossem os meios urbanos influentes, como também em propagandas de televisão, filmes e, em suma, em todos os ambientes culturais, até sua saturação.

Conclusão

Como parecia ter previsto Pasolini naquele momento, esse se tornou exatamente o *modus operandi* do sistema cultural-econômico capitalista para todos os seus setores: captar movimentos legítimos da sociedade que, inicialmente, são encarados como marginais e absorvê-los ao ponto de torná-los fetiches mercadológicos. Em uma etapa seguinte, transformar as características e objetos desses movimentos em moda a ser seguida e, mais à frente, descartá-los como tendências envelhecidas e ultrapassadas, para a renovação do ciclo com um próximo movimento legítimo que será incorporado pelo mercado.

A contemporaneidade de seu discurso, ainda hoje, leva-nos a pensar que o processo que ele viu se iniciar na década de 1970 ainda esteja distante de seu fim. Na verdade, é encontrada uma equivalência desse fluxo na maioria dos movimentos socioculturais influentes da sociedade contemporânea ocidental a partir do século XX, como no movimento *hippie* dos anos 1960 ou no *punk* da segunda metade dos anos 1970, quando uma forte ação de mudança comumente reativa às forças institucionais vigentes ou a políticas opressoras acabam sendo absorvidas por essas instituições e passam mesmo a trabalhar a favor do que criticavam. Tem-se, como exemplos, jovens trajando a indumentária *hippie* em anúncios de grandes empresas de refrigerantes, ou empunhando seus alfinetes e cortes de cabelo "moicanos" tipicamente revividos por grupos *punk* em comerciais de eletrodomésticos ou outros produtos.

Esse processo já se apresenta em uma fase posterior à de absorção desses símbolos icônicos pela própria moda. O que estava ali para chocar e, muitas vezes, para agredir, é incorporado ao repertório da moda de uma época e passa a ser acessório essencial aos códigos de consumo nessa etapa. Posteriormente, acaba por ser descartado desse repertório em camadas de desgastes que, comumente, levam esses símbolos a cair em desuso por sua sociedade criadora. Muitas vezes, as gerações seguintes o tomam como uma caricatura ou, apenas, como uma imagem desprezível.

Referências Bibliográficas

LYOTARD, F., *O Campo: Saber nas sociedades informatizadas*, A condição pós-moderna, José Olympio, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das Tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa* – Gen, Forense universitária, 4ª edição, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Org: Michel Lahud. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

O nascimento do ciborgue: das bases críticas de Pasolini à preciosidade dos tempos pós-modernos.

Natalia Chaves Bruno

Introdução

A tecnologia, atualmente, está inserida em nossas vidas em diversos contextos, apoia e facilita cada vez mais as nossas ações por meio de aparatos tecnológicos; celulares, cartões de crédito, passe eletrônico de ônibus, sensores de presença, luminosidade, GPS etc. estão espalhados ao nosso redor. Incorporada na trajetória dos indivíduos, essa malha de microeletrônicos atravessa a nossa corporeidade e molda o comportamento, modificando de forma substancial a nossa forma de ser e estar no mundo, deixando clara a atual e constante fusão entre homem e máquina. “Vivemos em uma era onde presenciamos a mecanização e eletrificação do humano, e a humanização e subjetivação da máquina”. (Kunzru, 2009).

O modelo desenvolvimentista científico-tecnológico recebeu grandes críticas do cineasta, ensaísta e filósofo italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que realizou obras de naturezas diversas, expondo e denunciando as profundas mudanças comportamentais observadas no surgimento da sociedade de consumo. Pasolini enxergava, na imposição do novo modelo e seus valores, o grande causador dos processos de aculturação, unificação da Itália, assim como a mecanização do ser humano em prol da produção massificada.

No entanto, aproximadamente dez anos após a morte e última entrevista do escritor italiano, a contemporânea estadunidense Donna Haraway apresenta ao mundo o Manifesto Ciborgue, onde condensa, na imagem do ser híbrido, o mito-político fundante capaz de conduzir o apoderamento responsável da ciência e da tecnologia.

É na premeditação e na construção do ciborgue que os dois autores se encontram. O escritor italiano, em seus ensaios críticos sobre a sociedade de consumo e os desdobramentos do “genocídio cultural”, parecia relatar a conjuntura social e política que serviu como base para o “embrião” do ciborgue.

No desenvolvimento deste trabalho, será apresentada a contextualização e os principais posicionamentos de cada autor para, em seguida, se expor o caminho de ligação entre os mesmos. Posteriormente, a partir da constatação da sinergia existente entre Pasolini e Haraway, no que tange à observação do mundo material como dado de estudo e compreensão, o leitor será conduzido a refletir sobre a materialidade da sociedade pós-moderna, como ela é construída e nos constrói e de que forma podemos, a partir de sua análise, descobrir os caminhos para a construção de novas formas de relações sociais e, conseqüentemente, novos valores.

Pasolini e a sociedade de consumo

Pasolini buscava, através de sua percepção crítica sobre a condição político-social que o cercava, o principal combustível para o desenvolvimento de suas obras. Durante sua infância e adolescência, viveu na Itália fascista, considerava-se comunista e era um grande crítico da sociedade de consumo. O autor enxergava na lógica consumista o novo fascismo que afetava de forma visceral os jovens.

“O fascismo fez deles realmente, fantoches, servidores, talvez em parte convictos, mas nunca lhes chegou ao fundo da alma, à sua maneira de ser. Pelo contrário, o novo fascismo, a sociedade de consumo, transformou profundamente os jovens: ela tocou-os no que eles tinham de mais íntimo, deu-lhes outros sentimentos, outras maneiras de pensar, de viver, outros modos culturais. Já não se trata como na época mussoliniana, de uma arregimentação artificial, cenográfica, mas de uma arregimentação real, que roubou e modificou a sua alma.”¹

Na visão de Pasolini, a juventude, que antes tinha valores coerentes à sua condição social e construía com seus meios formas de conviver em seu contexto, passou a ser motivada pelo consumismo – através da imposição de modelos

1 Citação retirada do site <http://www.usp.br/cje/entretextos/exibir.php?texto_id=25>acesso em 04.07.15

inalcançáveis para a grande maioria dos jovens –, a sentir constrangimento em relação à condição social a que pertencia.

Para Pasolini, o avanço tecnológico acarretou um processo de unificação e aculturação da Itália, levando o país a uma gradual desidentificação com a sua pluralidade característica e suas expressões culturais particulares (Pasolini, 1990, p. 19). No entanto, o escritor italiano não fazia menção direta aos fatos de causa, mas sim, preocupava-se em apontar os “efeitos traumáticos” decorrentes dos processos políticos, desenvolvimentistas e sociais. Na sua visão, o contexto de neofascismo gerava uma recusa da cultura por parte dos jovens, que não mais encontravam na manifestação cultural uma forma de expressão de sua revolta. “Até aqui a revolta dos jovens se fazia através da cultura. Os rebeldes de todos os tempos, da Idade Média aos surrealistas ou aos existencialistas do pós-guerra, inovaram nos quadros da cultura paterna. Ora, os de hoje a recusaram pura e simplesmente”. (Pasolini, 1983, p.79)

O então chamado “genocídio cultural” é causado, segundo o autor, devido a um desenvolvimento sem progresso. Para Pasolini, existe uma diferença crucial entre os dois termos: o desenvolvimento é de ordem prática, é um fator pragmático e econômico e está estreitamente relacionado a um contexto de direita servindo aos interesses dos industriais, mais especificamente no caso italiano, os industriais que produzem bens supérfluos. O progresso, por sua vez, é uma noção ideal, de cunho social e político e está associado ao pensamento esquerdista, cujos maiores interessados são os intelectuais e trabalhadores que são explorados.

É válido destacar que, segundo a visão de Pasolini, a tecnologia propicia o aceleração dos processos industriais que tomam proporções incomensuráveis e, através do consumo dos bens supérfluos produzidos, a massa passa a compactuar e apoiar o desenvolvimento por significar a promoção social e a libertação².

Para o ensaísta e filósofo, o caso italiano de desenvolvimento era peculiar, pois o avanço tecnológico, que trazia consequências positivas em outros contextos, foi responsável por dizimar a riqueza cultural de seu país. “Na Itália, a indústria dos bens de consumo viria ao contrário realizar a primeira autêntica aculturação e unificação de toda a sua história (...) nenhum outro grande país capitalista possuía uma tal quantidade de culturas ‘particulares e reais’, uma tal quantidade de ‘pequenas pátrias’” (Pasolini, 1990, p.14).

Para o autor, o genocídio é a destruição e a substituição dos valores da sociedade italiana por meio da assimilação do modo e da qualidade de vida da burguesia. A imposição dos novos valores da classe dominante é feita de forma sutil, através de uma persuasão oculta que tem como grandes aliados os meios de comunicação massificada. A televisão, por exemplo, através de suas propagandas e conteúdos, incita padrões comportamentais e novas lógicas relacionais a seus espectadores. Para Pasolini, embora tais meios de comunicação tenham todo o potencial de serem instrumentos de progresso, na realidade, têm prestado serviço à construção de um desenvolvimento sem progresso, ao genocídio cultural.

As obras desenvolvidas pelo cineasta e escritor buscavam revelar o seu intenso trabalho de acusação e descobertas dos mecanismos do neofascismo e as

suas consequências para o povo italiano no campo subjetivo, como no corpo e na alma, assim como os perigos sociais resultantes da “mutação antropológica” motivada pelo novo regime (Pasolini, 1990, p.8).

As observações realizadas por Pasolini sobre as mudanças comportamentais do povo italiano possuem bastante congruência com o ciborgue apresentado por Donna Haraway, uma vez que o autor italiano parecia descrever o embrião da criatura híbrida e filho da ciência e tecnologia que estaria por se desenvolver em um futuro não muito distante.

No mesmo ano em que foi lançado o primeiro computador pessoal a ser vendido em larga escala (1975), Pasolini tecia críticas à sociedade de consumo, que, em um contexto de crise que atravessa seu país, deixava aparente a marca de um modelo desenvolvimentista que mecaniza o humano para produção massificada: “a tragédia é que não existem mais seres humanos, e sim máquinas que se chocam uma contra a outra” (Pasolini, 1990, p.239).

A visão de Pasolini sobre a sua realidade também parecia falar de um movimento comportamental que começava a surgir nos Estados Unidos. A entrada de um objeto dotado por um sistema computacional na casa das pessoas, de algum modo, afetaria a compreensão de mundo e comportamento das mesmas.

Contexto e definição do Ciborgue

As relações entre tecnologia, ciência e sociedade têm sido discutidas pela contemporânea, bióloga, filósofa, feminista-socialista e professora estadunidense Donna Haraway na segunda metade do século XX. Sua obra de maior destaque foi o Manifesto Ciborgue (1985), onde apresenta os caminhos da construção de “um mito político que seja fiel sobre feminismo, socialismo e materialismo”, reivindicando uma postura politicamente responsável e consciente diante da apropriação da ciência e da tecnologia.

A autora apresenta a metáfora do ciborgue para esta discussão e defende que, em um contexto altamente tecnológico, o pensamento dualista e separatista de mente/corpo, feminino/masculino, orgânico/mecânico cai por terra. Distanciando-se da concepção de polaridades e oposições, Haraway enxerga o mundo como um entrelaçado de redes híbridas. “Essas redes híbridas são os ciborgues e eles não se limitam a estarem à nossa volta – eles nos incorporam.” (Kunzru, 2009, p.24).

O ciborgue apresentado por Haraway não possui necessariamente relação com aquela imagem de membros de corpos metalizados, garras e olhos biônicos apresentados em filmes de ficção, mas, além disso, o ciborgue está associado à concepção do corpo como aparelho de excelência em seu desempenho.

“A era do ciborgue é aqui e agora, onde quer que haja um carro, um telefone ou um gravador de vídeo. Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de

Donna Haraway ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de alimentos energéticos para *bodybuilding*, olhar as máquinas para malhação e dar-se conta de que ela está em um lugar que não existiria sem a ideia do corpo como uma máquina de alta performance.” (Kunzru, 2009, p.23) .

O trabalho desenvolvido por Haraway sobre o ciborgue tem como base seu posicionamento feminista-socialista. Na leitura da autora, o desenvolvimento científico e tecnológico afeta de forma significativa os movimentos de caráter feminista. Considerada uma das precursoras do ciberfeminismo, a bióloga constrói a metáfora do ciborgue para contrapor os discursos que se apoiam em uma filosofia essencialista de diferenciação dos gêneros.

Nesse discurso, acredita-se que a diferença de formação biológica carrega em si uma unidade prévia que determinará, em algum grau, a experiência que o indivíduo terá no mundo e na sociedade. Na visão biologicamente essencialista de gênero, há algo inato na constituição física entre homem e mulher que os diferencia. O feminismo essencialista, apesar de reconhecer o gênero como algo construído socialmente, enfatiza a forma constante como tal construção é realizada².

A contraposição ao discurso essencialista, para Haraway, surge a partir da constatação de que, no contexto das tecnologias de informação e ubiquidade, as fronteiras se confundem, se entrelaçam e trazem à tona outra categoria de questionamentos. Diferentemente das outras fases do movimento feminista, que tinham como principal questão as igualdades jurídicas, políticas e econômicas, o ciberfeminismo enxerga que no entrelaçamento característico do contexto pós-moderno a própria construção do gênero pode ser questionada. “Não existe nada no fato de ser ‘mulher’ que naturalmente una as mulheres — não existe nem mesmo tal situação ‘ser’ mulher.” (Haraway, 1984, p. 52).

A tríade mulher, máquinas e novas tecnologias constrói o cenário em que o ciberfeminismo surge para apresentar a relação direta entre o desenvolvimento das tecnologias de informação e a libertação das mulheres, pois, no contexto marcado pela tecnologia, é possível a liberdade de construção de identidade, sexualidade e gênero.

O ciborgue apresentado por Haraway não tem, necessariamente, uma relação direta com os corpos metalizados ou protetizados, como a figura de um monstro meio humano meio máquina, mas na metáfora do ciborgue, nós que vivemos e atuamos na sociedade pós-moderna, carregamos a essência da tecnologia, corporificando-a. Basta imaginar o contexto de conexão em rede que essa imagem do ciborgue pode ser clareada. Desde a popularização do computador e, posteriormente, o surgimento da internet, passamos a nos relacionar virtual-

2 Dados retirados do site <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000100025&script=sci_art-text> acesso 5 de julho de 2015

mente. Estamos conectados por uma rede invisível de informações digitais, sendo cada vez mais difícil determinar as fronteiras entre o humano e a máquina, onde começa um e termina outro.

O ser humano é constituído, agora, a partir da articulação de diferentes meios, objetos e áreas de conhecimento que proporcionam capacidades antes não imaginadas. Ser ciborgue é pensar o corpo como uma máquina de alta performance. A nossa existência e a nossa ação estão envolvidas por um grande complexo de sistemas e informações que expandem nossos sentidos e capacidades. “Uma linha automatizada de produção em uma fábrica, uma rede de computadores em um escritório, os dançarinos em um clube, luzes, sistemas de som – todos são construções ciborguianas de pessoas e máquinas.” (Kunzru, 2009, p 24). O ciborgue deixa claro o quanto somos produtores e produtos da ciência e tecnologia, e o quanto abarcamos em nossos próprios corpos as redes e sistemas que desenvolvemos.

Nesse tecido formado por humanos e máquinas, os conceitos opostos como “artificial” e “natural”, “self” e “mundo” perdem o sentido. O ciborgue é justamente o local de encontro e entrelaçamento. Ele não permite as definições sólidas e fechadas, ele abre espaço para a construção de identidades não arraigadas e mutáveis.

Haraway apresenta o ciborgue como um híbrido de máquina e organismo, criatura ficcional e também da realidade social. O ciborgue está tanto no imaginário, pois a rede de fluxos e informações digitais que abraça esse contexto pós-moderno de consumo e produção é de caráter etéreo, intangível, quanto na realidade material, pois desenvolvemos e nos apropriamos de extensões, aparelhos eletrônicos e construímos, ao nosso redor, dispositivos computacionais que, em performance com o humano, possibilitam atingirmos locais antes não pensados.

O ciborgue, ao ser apresentado como um organismo de construção, não tem nenhuma relação com uma narrativa de estado original, nem formação de qualquer totalidade, mas reforça a libertação de qualquer tipo de dependência. Para a autora, este híbrido é a natureza do nosso ser pós-moderno, determinando também a nossa política.

“Estou argumentando em favor do ciborgue como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos. O conceito de biopolítica de Michel Foucault não passa de uma débil premonição da política-ciborgue – uma política que nos permite vislumbrar um campo muito mais aberto”. (Haraway, 2009, p.36)

Diante de um contexto capitalista, industrial e tecnologicamente desenvolvido, é totalmente plausível que os mecanismos e estratégias organizacionais estejam alimentando a máquina tecnológica. A política-ciborgue seria um po-

sicionamento, uma apropriação responsável da ciência e da tecnologia, a construção das suas “relações sociais”, pois, de acordo com Haraway, desta forma indicamos que “não estamos lidando com um determinismo tecnológico, mas com um sistema histórico que depende de relações estruturadas entre as pessoas” (Haraway, 2009, p.67). Ao apresentar o ciborgue como mito político, Haraway levanta críticas sobre movimentos e ideologias que se baseiam no processo de identidade única, como o marxismo, o feminismo radical e movimentos sociais que tinham como princípio a operação através de categorias como classe, gênero, raça etc. O ciborgue é apresentado como o modelo da nova política, que constrói sua identificação a partir da afinidade e não de uma identidade única.

O embrião ciborguiano

O ponto de contato entre os dois autores apresentados anteriormente torna-se possível a partir de uma leitura que traga as considerações de Pasolini para a contemporaneidade. Embora o filósofo, cineasta e escritor italiano tenha desenvolvido textos e obras cinematográficas fazendo leituras relacionadas à sua época, este sempre apresentou também um caráter ficcional em sua arte. Ficcional no sentido de ousar apresentar não necessariamente aquilo que via, mas o ponto de chegada para onde as estruturas e mudanças políticas, econômicas e sociais apontavam. Assim como no longa-metragem “Teorema” (1969), onde apresenta, através da dissolução da família, o processo de crise estrutural do capital, que, na época em que foi produzido, ainda estava em seu estágio inicial.

Ao observar o comportamento dos jovens italianos, Pasolini denunciava e indicava mudanças significativas de toda uma geração, com implicações históricas, sociais e culturais profundas para as gerações posteriores. O caráter ficcional do autor possibilitava ao seu leitor estender as suas denúncias e considerações para contextos que extrapolam o território italiano e o período histórico de sua produção.

Apesar do desenvolvimento tecnológico ter sido um dos vilões na perda de autenticidade da tão cara juventude de Pasolini, é no decorrer deste desenvolvimento que são criadas as condições para a construção da metáfora do ciborgue criada por Haraway. À primeira vista, o leitor pode acreditar que o crítico italiano nada tem em relação às construções ciborguianas. No entanto, é justamente na denúncia realizada por Pasolini das estruturas e consequências do novo fascismo na sociedade italiana que encontramos o “embrião” do mito-político de Haraway.

A denúncia da maquinização, unificação e da aculturação da sociedade italiana pode ser vista como uma forma de preconizar o surgimento de uma nova condição sociocultural, que se estruturaria quase uma década após a morte de Pasolini. O autor parecia prever a pós-modernidade, onde os muros caem por terra — política e ciência, tecnologia e sociedade confundem-se, as fronteiras são completamente embaçadas por uma miscelânea de junções onde tudo pode ser correlacionado. É nessa grande malha confusa de heterogeneidades que o olhar sempre acaba por captar algo homogêneo e padronizado. O ciborgue só se torna possível como mito político fundante, que constrói sua identificação a partir da afinidade e não de identidades únicas, devido à homogeneização resultante dos impactos da indústria de bens de consumo. O ciborgue, agora, nos

identifica como seres híbridos; o particular, o único, não tem mais vez. Tanto o organismo híbrido de Haraway quanto a crítica de Pasolini ao genocídio cultural são de extrema atualidade.

Antes de tudo, é importante frisar que os contextos de grandes crises impulsionam as grandes mudanças políticas, econômicas e sociais. Nos Escritos Corsários³, Pasolini denuncia a “nova situação” apresentando, de forma metafórica, a visão que possui do seu contexto através do desenho de uma descida aos “Infernos”, onde apresenta três modelos de comportamentos: o modelo de hedonismo interclassista, o da falsa tolerância da permissividade e o modelo da perda da capacidade linguística. Embora cada modelo contenha uma arquitetura particular para ser imposto pela classe dominante, o autor atenta para um ponto em comum — os meios de comunicação de massa, que, por meio da persuasão, da exposição e da exaltação dos novos valores, acaba por direcionar as mudanças comportamentais, uma “mutação antropológica”. Ora, quando Haraway apresenta a sigla C3I (comando, controle, comunicação e inteligência) como a codificação da guerra moderna e “orgia ciborguiana”, ela, de certa forma, confirma a estrutura que Pasolini já tinha observado. No entanto, diferentemente da visão crítica do autor italiano, a bióloga e filósofa estadunidense encontra no ciborgue as indicações de novos arranjos para a sociedade pós-moderna.

A relação entre esses dois autores nos faz acreditar que o “genocídio cultural” apresentado por Pasolini criou o ambiente ideal para o desenvolvimento de uma “mutação antropológica”, o ciborgue. No entanto, segundo a visão de Haraway, é o ciborgue que, através de sua fluidez, conduzirá os novos caminhos para uma revisão da cultura e uma apropriação responsável da ciência e da tecnologia. “Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra”. (Haraway, 2009, p.39).

As observações das estruturas econômicas e sociais realizadas por Pasolini e Haraway seguem acompanhadas da reflexão e da atenção sobre o mundo material que os cercam para a constatação dos processos de mudanças.

Pasolini, enquanto cineasta, defende que fazer cinema nada mais é do que falar da própria realidade através dela mesma, e observa que as coisas possuem uma linguagem pedagógica: “a educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física — em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social —, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educada é a sua carne, como forma do seu espírito.” (Pasolini, 1990, p.127).

Haraway, por sua vez, na condição de bióloga e historiadora, tece as suas observações nos processos de crescimento orgânico, nos novos materiais e objetos que surgem a partir de um desenvolvimento científico e tecnológico avançado, e também a partir disso constrói a imagem do seu mito político: “As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado (...) nossas máquinas são perturbadoramente

3 Pier Paolo Pasolini “Escritos Corsários - Cartas Luteranas: Uma antologia”, seleção de textos e apresentação de Francisco Roda (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).

vivas e nós assustadoramente inertes". (Haraway, 2009, p.42). Para a autora, as máquinas características da modernidade são os microeletrônicos que se fazem onipresentes e invisíveis.

Este ponto em comum entre os dois autores para conduzir os seus discursos nos convida a olhar para o mundo material e, a partir dele, desenvolver uma postura crítica e responsável, tornando válido o seguinte questionamento: como esse desenvolvimento científico e tecnológico, que atravessa a nossa corporeidade, atinge a materialidade que nos cerca e, conseqüentemente, cria novas formas de relação social?

Os objetos servem como intermediadores de relação, auxiliam e direcionam a nossa forma de enxergar e nos portar no mundo. É compreensível que, a partir da mudança da "natureza" do mundo material, a forma de nos significar e de conduzir a nossa trajetória seja também alterada; esta relação é essencial e participativa; "a tecnologia não é neutra. Estamos dentro daquilo que fazemos, e aquilo que fazemos está dentro de nós. Vivemos em um mundo de conexões — e é importante saber quem é feito e desfeito." (Kunzru, 2009, p.32). Estamos, a cada momento, construindo e sendo construídos pela nossa relação corpórea com o físico e o virtual. É nesse contexto de desenvolvimento científico e tecnológico que, tanto as redes de informações digitais e intangíveis quanto os aparelhos microeletrônicos, materiais, se tornam ainda mais presentes em nosso cotidiano.

Com o advento das tecnologias de comunicação e do avanço da internet, desenvolvemos novas formas de construir o ser político, novas formas de discursar, debater e avaliar. A informação está em todos os lugares e a sua descentralidade empodera qualquer pessoa que tenha acesso às redes de comunicação a criar um discurso e se posicionar diante de qualquer tema levantado pela própria rede. O ciborgue manifesta-se na rede que cria sem necessariamente ter um posicionamento crítico e sólido sobre o conteúdo do seu discurso, refletindo a sua ontologia enquanto organismo híbrido pós-moderno, repleto de não aprofundamentos. A malha invisível que criamos parece ser desenhada de forma a permitir o consumo rápido e descartável de qualquer coisa que possa passar por ela, desde informação e dados até as relações pessoais.

No que diz respeito à materialidade da realidade ciborguiana, para compreender de que forma esse ser-ciborgue constrói e é construído, torna-se válido voltarmos a atenção para as coisas que nos rodeiam. Assim como Pasolini, que em suas obras cinematográficas utiliza as coisas para falarem delas mesmas, nós também devemos, a partir do olhar para o mundo material ao nosso redor, criar a fotografia desse ciborgue, criar a fotografia de nós mesmos.

Dentro dessa rede invisível que forma o ciborgue, ele também materializa sua carne metálica e microeletrônica no processo de desenvolvimento de dispositivos para apoio à diversas atividades cotidianas. As extensões do ciborgue organizam magistralmente o mundo tangível e intangível, percorrem livremente o caminho entre o real e o virtual. O ciborgue reafirma-se a cada nova invenção tecnológica. Os "objetos inteligentes" podem ser vistos como representantes desse entrelaçamento característico do ser-ciborgue de integrar o físico e o virtual, o tangível e o intangível, a matéria e o éter.

Diante desta perspectiva, ao analisarmos o universo material que produzimos, estamos trilhando o caminho para a autoafirmação ciborguiana. Na Mostra Internacional de Eletrônicos de Consumo (Las Vegas, janeiro de 2015), foram apresentados dispositivos eletrônicos que se inserem no cotidiano das formas mais variadas possíveis, desde o monitoramento da temperatura de um bebê através de uma chupeta inteligente, que se comunica com o celular dos pais avisando o momento da última medicação (“Pacif-1”)⁴, até um leitor de ondas cerebrais para ajudar em processos meditativos (“Melo Mind”)⁴.

Ao se observar os novos lançamentos de aparelhos eletrônicos, torna-se cada vez mais constante o desenvolvimento de dispositivos que estão de alguma forma atrelados ao corpo humano. Embora esse processo de aproximação da microeletrônica e da computação ao corpo já ocorra desde o período da Guerra Fria com o desenvolvimento das vestimentas espaciais, um dos grandes marcos da computação vestível é o “computador-mochila”⁵ desenvolvido por Steve Mann – considerado o pai da computação vestível (*wearable computing*), por ter realizado diversos projetos que contribuíram para a evolução desta área. A primeira versão (1981) apresentada do “computador-mochila” oferecia capacidades textuais, gráficas, de áudio e vídeo e um controle. Treze anos depois, a nova versão do computador já possibilitava o envio ao vivo das informações/imagens de vídeo para um *site*, permitindo a interação direta com as pessoas que o acessassem; além de poderem ver tudo o que Mann estava observando, ainda era possível fazer anotações nas imagens compartilhadas.

Os *wearables* (computadores vestíveis), diferentemente dos computadores tradicionais, utilizam o corpo de seu usuário como suporte e principal fonte de dados (BRUNO, 2015). Desta forma, tais dispositivos aproximam a rede etérea de informações digitais ao corpo, materializando o virtual e virtualizando o corpo real.

Diante desse emaranhado de coisas tangíveis e intangíveis que compõem o nosso cenário, que nos constroem e são construídas por nós, seres-ciborgues, fica a curiosidade de tentar vislumbrar que desenho é esse que estamos esboçando nos tempos pós-modernos. Pasolini acusa a padronização, a perda da expressividade e dos particularismos resultantes do desenvolvimento tecnológico e da sociedade de consumo lamentando a morte de seu mundo, mas coloca como possibilidade a criação de novos valores a partir destas grandes mudanças “e de imaginar que possam ser criados outros valores análogos àqueles que tornaram preciosa uma existência.” (Pasolini, 1990, p. 46).

Em parceria com a microeletrônica, o ser ciborgue está o tempo todo sublinhando a sua condição híbrida, ao materializar produtos que atuam tanto na esfera física quanto na virtual. O grande desenvolvimento de processos produtivos, como a impressão/fabricação digital, e a disseminação das programações criativas – que permitem a prototipação de objetos interativos – reforça a nossa disposição em nos apropriarmos, cada vez mais, daquilo que fabricamos.

4 Para maiores detalhes dos produtos, visitar MIT Technology Review. Disponível em:

<<http://www.technologyreview.com/news/533916/ces-2015-wearableseverywhere/>> acesso em 10.01.15

5 Disponível em:<http://www.interactiondesign.org/encyclopedia/wearable_computing.html> acesso em 10.01.15

Refletir sobre as possibilidades de caminhos que estamos trilhando enquanto ciborgues é de suma importância para podermos guiar o desenvolvimento científico e tecnológico, para nos apropriarmos de forma responsável da ciência e tecnologia, como propõe Haraway. Embora a visão do futuro seja embaçada e confusa, vivemos uma fase importante de transição, onde, através da informação e do conhecimento, nos empoderamos nos mais diversos aspectos, desde a organização de grandes manifestações sociais ao aumento da nossa performance de ações do cotidiano.

O homem pós-moderno, através da materialidade que fabrica, está apontando o caminho em busca da liberdade de produção, gerando novas formas de expressões e particularidades e, conseqüentemente, novos valores. Ao combinarmos o olhar visionário de Haraway com as bases críticas de Pasolini à sociedade de consumo, é possível compreender que, enquanto ciborgues, devemos adotar uma postura politicamente responsável nos processos de apropriação da ciência e da tecnologia e precisamos direcionar esta caminhada para a busca dos valores adequados para tornar preciosa a nossa existência.

Referências Bibliográficas

BRUNO, Natalia C. *Wearables, deficiência intelectual de desenvolvimento e movimentação corporal: um estudo sob a perspectiva do design em parceria com o grupo do IPCEP (Instituto de Psicologia Clínica Educacional e Profissional)*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2015.

PASOLINI, P. P. *Os jovens infelizes*. Antologia dos ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KUNZRU, Hari. *Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano*. In: *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Jovens, consumo, a (falsa) tolerância e o imperativo do gozo: uma interface entre Maria Rita Kehl e Pier Paolo Pasolini¹

Sabrina Dal Ongaro Savegnago

Introdução

No presente texto, busca-se realizar uma interlocução entre algumas reflexões do cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini e da psicanalista brasileira Maria Rita Kehl. Pasolini nasceu em 1922, em Bolonha. Foi um polêmico cineasta, poeta, semiólogo, linguista e escritor. A maior parte de sua obra ficcional e teórica foi produzida entre os anos 1950 e 1970 e sua morte ocorreu em 1975. Presenciou a ascensão e a queda de Mussolini, a Segunda Guerra Mundial e a euforia perante o capitalismo. Pasolini observava o mundo de uma forma muito peculiar e acreditava que os objetos nos ensinam e nos falam diretamente, apontando para questões importantes da cultura. Ao longo de sua produção literária e cinematográfica, construiu um pensamento crítico radical. Neste trabalho, serão referidos alguns de seus ensaios jornalísticos, com destaque para os chamados Escritos Corsários.

Maria Rita Kehl é doutora em Psicanálise e atua como psicanalista desde 1981. Além disso, é jornalista, ensaísta, poetisa, cronista e crítica literária.

1 Artigo publicado em: SAVEGNAGO, Sabrina dal O. Jovens, consumo e sexualidade: diálogos entre Maria Rita Kehl e Pier Paolo Pasolini. Barcelona, Revista Quaderns de Psicologia. v. 19, n. 2, p. 193-203, 2017.

Vivenciou o período da ditadura militar brasileira e integrou a Comissão Nacional da Verdade (2012-2014), que teve por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas durante a ditadura militar no Brasil. Nos últimos anos, vem publicando vários ensaios nos quais aborda questões sobre consumo, jovens, cultura, sexualidade, dentre outras. Kehl, com sua vasta experiência em clínica, consegue abordar de forma clara e crítica questões cruciais da sociedade contemporânea brasileira, fundamentada no aporte teórico da psicanálise lacaniana e freudiana.

As discussões neste trabalho incidirão, inicialmente, sobre como o consumo pode afetar as sociedades e, particularmente, a subjetividade dos jovens que nelas estão inseridos. Neste sentido, Pasolini traz contribuições importantes, quando se refere a um “genocídio cultural”, observado não só na sociedade italiana, mas também em outros países, fenômeno que afetou principalmente os jovens camponeses e subproletários. Por sua vez, Kehl articula juventude e consumo, dando destaque à intensa idealização do “ser jovem”, ocorrida a partir dos anos 1970, que se relaciona com os interesses do mercado de consumo. A autora fala de uma “*teenagização*” da cultura ocidental e indica alguns possíveis efeitos subjetivos deste fenômeno para os jovens e nas relações destes com os adultos.

Tanto Kehl quanto Pasolini apontam para uma obrigatoriedade imposta ao sujeito pela sociedade de consumo, disfarçada de liberdade, principalmente em relação às questões que envolvem a sexualidade. Pasolini fala de uma *falsa tolerância* em relação à sexualidade, que é artificial, que não é construída ou conquistada, e se constitui como uma obrigação para o sujeito, sob a pena de sentir-se diferente caso não a cumpra. Maria Rita Kehl (2004, 2008) destaca o *imperativo do gozo*, ou a “*lei do mais-gozar*”, que rege o laço social nas atuais sociedades de consumo. Neste sentido, para a autora, os corpos pós-modernos têm que dar provas contínuas de que estão vivos, saudáveis e gozantes, o que implica que, hoje, não teríamos apenas a liberdade, mas a obrigação de nos permitir todos os prazeres sexuais (Kehl, 2008). Assim, pretende-se, num segundo momento, realizar aproximações entre o conceito de *falsa tolerância*, referido por Pasolini, e a questão do *imperativo do gozo*, abordada por Kehl. As contribuições de Kehl e Pasolini serão o foco principal deste texto, no sentido de discutir e problematizar os eixos de análise referidos, mas algumas reflexões de outros pesquisadores brasileiros do campo da juventude – de áreas como Psicologia, Educação e Ciências Sociais – também serão incorporadas às discussões que seguem.

Os jovens e o consumo

A juventude se constitui em uma categoria com marcos variáveis de acordo com cada sociedade, uma vez que os jovens diferem em seus espaços e tempos e em seus modos de ser no mundo (Raitz, Petters, 2008). Neste sentido, as representações sobre a juventude, o lugar ocupado pelos jovens na sociedade e o tratamento que a sociedade lhes confere ganham contornos específicos em contextos históricos, sociais e culturais diferentes (Dayrell, 2005). Assim, considerando a juventude um conceito que não pode ser abordado de forma universal, a noção de *juventudes*, no plural, é utilizada por vários autores para ressaltar a diversidade de modos de ser jovem existentes (Dayrell, 2005; Raitz, Petters, 2008; Takeuti, 2012; Zucchetti, Bergamaschi, 2007).

Neste sentido, é importante destacar que, ao longo do presente trabalho, serão referidos jovens de diferentes momentos históricos e contextos socioeconômicos. Os jovens referidos por Pasolini são distintos dos jovens dos quais Kehl fala, o que não impede que algumas aproximações entre as reflexões de ambos os autores possam ser possíveis. Em seus escritos, Kehl refere-se a jovens de classe média, principalmente a partir de suas experiências com esse público na clínica psicanalítica, mas também aborda questões relacionadas a jovens pobres de periferias urbanas brasileiras. Ao longo de sua produção, Pasolini não fala dos “jovens” em geral, mas refere-se a categorias sociais específicas: jovens trabalhadores, jovens estudantes burgueses, jovens capitalistas, jovens camponeses, jovens subproletários, jovens do Norte, jovens do Sul da Itália, dentre outros. Pasolini demonstra uma alternância de sentimentos em relação a estes grupos de jovens “antropologicamente” distintos e determinados – principalmente referente aos jovens camponeses e subproletários – que se relaciona com suas próprias vivências e com as mudanças sociais políticas e culturais da realidade (LAHUD, 1993), aspecto que será destacado a seguir.

2.1. Genocídio cultural

No escrito “Gennarielo” (1975/1990), Pasolini diz assumir, por um lado, uma postura crítica em relação às “coisas modernas”, compreendidas como signos linguísticos. Por outro lado, aponta o perigo de as coisas modernas serem aceitas como naturais e de se acolher o seu ensinamento como absoluto. Assim, ao mesmo tempo em que destaca a importância da linguagem das coisas, entende que esta leitura dos signos dos objetos deve ocorrer no sentido da compreensão de uma realidade, buscando evitar sua simples naturalização. É desta forma desnaturalizada e atenta para a linguagem das coisas que Pasolini lança seu olhar sobre a Itália, em especial, sobre os jovens italianos.

Pasolini nos fala a partir do contexto italiano da segunda metade do século XX, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial e, assim, fim do fascismo de Mussolini e abertura para o capitalismo de consumo. Até então, perante outras sociedades capitalistas, a Itália possuía uma forte especificidade por sua grande quantidade de “culturas particulares”, ou “pequenas pátrias”, e sua variedade de dialetos. Pasolini aponta que o avanço tecnológico e, conseqüentemente, o avanço da indústria dos bens de consumo provocou um processo de aculturação e de homogeneização na Itália. Desse modo, o aniquilamento da tradição cultural dos povos através da unificação da língua italiana, que desvalorizou as falas dialetais, é apontado por Pasolini como um dos efeitos do alargamento progressivo do universo do consumo na Itália pós-Guerra (Lahud, 1990).

Neste sentido, Pasolini destaca, em seus escritos das décadas de 60 e 70 do século XX, que a sociedade italiana vinha tomando um rumo lamentável e irreversível. Ao invés de desenvolver-se uma diversidade cultural, linguística e comportamental, ocorria uma padronização da população e um empobrecimento cultural que tornava os italianos medíocres e obsessivos na busca por se igualar a padrões que não correspondiam aos de sua tradição. Estes novos padrões surgiram a partir da consolidação dos valores da cultura do dinheiro e do consumo e vinham sendo difundidos, principalmente, pelos meios de comunicação de massa (Nazario, 2007).

No início de sua obra, Pasolini declarava seu amor àqueles jovens pertencentes a grupos populares, que, apesar das condições de pobreza, pareciam ser felizes com o mundo que os cercava e eram dotados de valores culturais próprios. No entanto, o consumismo teria rompido com este “equilíbrio”, ao aniquilar os modelos particulares de vida e tentar substituí-los por outros modelos, aos quais a maioria dos jovens não conseguia corresponder (Lahud, 1990).

Assim, observa-se uma espécie de “cessamento de amor” de Pasolini em relação aos jovens italianos, camponeses e subproletários, os quais teriam sido cooptados pela lógica do consumo do capitalismo. No ensaio “O genocídio” (1974/2006), Pasolini fala com pessimismo sobre a realidade do jovem italiano com a qual se depara: “à minha volta vejo que os jovens estão a perder os antigos valores populares e a absorver os novos modelos impostos pelo capitalismo, correndo, assim o risco de uma forma de desumanidade, de uma forma de atroz afasia, de uma brutal falta de capacidades críticas, de uma facciosa passividade” (p. 105). Neste sentimento, ele afirma que os jovens começam a ter vergonha do que eles eram, passam a negar e anular sua própria história e as suas origens. Os jovens não querem mais reconhecer-se em sua própria identidade, rompendo com a própria história para adequarem-se ao modelo vigente, o que ele chama de *genocídio cultural*.

Pasolini fala de um genocídio que não se fez mediante a violência explícita, um genocídio “sem algozes nem fuzilamentos em massa” (1974/2006, p. 99). Trata-se de uma substituição de valores que estaria ocorrendo de forma disfarçada, através de uma espécie de persuasão oculta. Ou seja, ocorre de modo sutil, hábil e complexo, num processo muito mais tecnicamente profundo e maduro. Relaciona-se a uma assimilação por grandes camadas da população ao modo e à qualidade de vida da burguesia.

Em 1964, Pasolini produziu o curta-metragem “Os muros de Sana”, no qual fez um registro da cidade medieval Sana, capital do lêmén, mostrando a arquitetura, os muros e a cidade antiga de Sana e destacando que estas ruínas vinham sendo ameaçadas de desintegração. Através do documentário, Pasolini faz um apelo à UNESCO para ajudar Sana a salvar-se da destruição e a manter consciência de sua identidade, beleza e valor. Pasolini narra ao longo do documentário: “Sana é uma grande cidade medieval (...) e perfeitamente conservada pelos séculos, talvez um caso único no mundo. Nunca sofreu qualquer contaminação de um mundo diferente, muito menos do mundo moderno, radicalmente diferente. Sua beleza é de uma perfeição irre-al (...). A classe dirigente do lêmén tem vergonha da cidade porque ela é pobre e suja e certamente eles decidiram tacitamente destruí-la. A destruição do velho mundo ocorre em todo lugar. É promovida pela especulação imobiliária neocapitalista” (Pasolini, 1964). Ele destaca também, não só verbalmente, mas através das imagens (ou linguagem das coisas), que os primeiros bens de consumo da indústria cultural começavam a invadir o lêmén e que no país havia um forte apelo à modernidade e ao progresso, assim como acontecia no ocidente, mas que este apelo provinha de fora e não teria surgido ali. Assim, Pasolini parecia expressar seu temor de que Sana, assim como outros tantos povos e cidades, também sofresse um genocídio cultural.

O “genocídio cultural” do qual fala Pasolini implica que o poder da classe dominante imponha discretamente um determinado modelo de vida, ao qual, princi-

palmente os jovens, se habitua de forma rápida. Há uma perda do antigo modelo de vida, em favor da tentativa de assimilar esse novo modelo que se coloca. Um dos componentes desse novo modelo destacado por Pasolini é a falsa tolerância ou permissividade, que será abordada posteriormente (Pasolini, 1974/2006).

A idealização do 'ser jovem'

Em relação ao contexto brasileiro, retratado por Kehl, mas que pôde se verificar na maioria dos países capitalistas ocidentais, na virada da década de 70 para a de 80 do século XX, ser jovem tornou-se um *slogan*, um clichê publicitário, no sentido de tornar-se uma condição almejada para se fazer parte de uma elite atualizada e bem-sucedida. Observa-se a emergência de significações sociais que consideram o *ser jovem* como referência principal para todas as faixas etárias, localizado no patamar de excelência em relação à beleza, inteligência, liberdade e sensualidade (Takeuti, 2012). De acordo com esta visão, a juventude se reduz a um período de liberdade, prazer e expressão de comportamentos exóticos (Dayrell, Carrano, 2002). Além disso, em algumas sociedades, o jovem foi e tem sido considerado um modelo privilegiado de capacidade e de força, representando e promovendo, principalmente nas sociedades modernas, as ideias de desenvolvimento e progresso (Zucchetti, Bergamaschi, 2007).

Desse modo, como consequência dessas imagens, alguns autores vêm observando a manifestação de um desejo e de uma ansiedade, que se estendem para além das idades consideradas juvenis, de se permanecer jovem o máximo de tempo possível e uma tendência de prolongamento dessa fase (Augusto, 2007; Debert, 2010; Enne, 2010; Kehl, 2004; 2008). Trata-se de um fenômeno recente, pois, ao considerarmos a juventude no Brasil, por volta de meados do século XIX e início do século XX, destaca-se uma grande demanda por um envelhecimento precoce (Debert, 2010). A partir da modernidade, os valores associados ao estilo de vida jovem passaram a ser consumidos como meta e desejo por diversos atores sociais, incluindo adultos e idosos, para quem o discurso midiático tende a estimular e cobrar uma eterna juventude, oferecendo instrumentos da cultura do consumo para que este objetivo seja atingido (Debert, 2010; Enne, 2010; Kehl, 2004; 2008).

Maria Rita Kehl afirma que hoje ocorre a passagem de uma juventude prolongada direto para a velhice, ficando vazio o espaço que deveria ser preenchido pelo adulto, fenômeno que ela denomina "*teenagização*" da cultura ocidental (Kehl, 2004; 2008). De forma semelhante, Pereira e Gurski (2014) falam da existência de "adultos adolescentizados", os quais não conseguem reconhecer sua experiência como passível de transmissão, desvalorizando o passado em nome de uma juventude eterna.

Esse fenômeno acaba provocando um esvaziamento da experiência e da memória, o que pode gerar um desamparo nos jovens pela falta de referências a partir das quais o novo poderia ser construído. Para Kehl, a desvalorização da experiência esvazia o sentido da vida, uma vez que, assim como a memória, a experiência produz consistência subjetiva, no sentido de que "eu sou o que vivi". Assim, ao se descartar o passado, em nome de uma eterna juventude, pode se produzir para o sujeito um vazio difícil de suportar (Kehl, 2008, p. 12).

No entanto, esta idealização do “ser jovem” é paradoxal quando observamos que a realidade concreta e objetiva que se apresenta à maioria dos jovens brasileiros é marcada por limitações que restringem o campo de possibilidades de realização na vida profissional e social (Takeuti, 2012). Assim, a mesma cultura que enaltece a juventude e celebra o estilo de vida juvenil é excludente em relação a muitos jovens. Tendo em vista este aspecto, talvez poderíamos pensar que o que é enalticido e valorizado pela sociedade contemporânea não é a juventude, mas o juvenil, ou seja, o que a juventude representa para a sociedade em termos de estilo de vida e possibilidade de consumo.

Para Kehl (2008), a visibilidade e o lugar ideal que os jovens começam a ocupar relacionam-se, principalmente, ao fato de que os mesmos passaram a ser vistos como um forte grupo de consumidores em potencial. Sobretudo neste momento em que se tornaram livres de freios morais e religiosos reguladores da relação dos corpos com os prazeres e desconectados de quaisquer discursos tradicionais que pudessem apresentar critérios em relação ao valor e à consistência existencial da grande quantidade de produtos de consumo, que se tornaram repentinamente “fundamentais para a felicidade”.

No entanto, nem todos os jovens são capazes de consumir os produtos que lhes são oferecidos. Observa-se que a sociedade de consumo cria as necessidades, mas não as oportunidades, o que gera frustração naqueles que ficam excluídos das possibilidades de consumo. Em relação a esta questão, Kehl (2004) destaca que a cultura da sensualidade juvenil, da busca de prazeres e novas “sensações”, do desfrute do corpo, e da liberdade, difundida pela publicidade e pela TV, inclui todos os jovens. Assim, mesmo aqueles que não têm condições de consumir identificam-se com a cultura de consumo pela via das imagens. Entretanto, com relação à exclusão da maioria dos jovens das possibilidades de consumo, podemos pensar na violência que muitas vezes resulta deste descompasso entre os modelos culturais impostos pela sociedade de consumo e a impossibilidade material de acesso ao que é oferecido (Lahud, 1990), questão apontada por Pasolini e observada, também, na realidade brasileira atual.

O fascismo do consumo

No que se refere ao enfraquecimento da regulação dos corpos e da repressão, mencionado por Kehl (2008), Pasolini, sobretudo em alguns de seus Escritos Corsários, faz uma forte crítica à sociedade italiana da época (década de 70 do século XX), a qual considera não sendo mais clerical-fascista e repressiva, mas consumista e permissiva, marcada pelo poder do novo fascismo (Pasolini, 1975/2006a). Nazario (2007) salienta a importância de compreendermos os conceitos de *clérico-fascismo* e de *novo fascismo*, fundamentais na obra de Pasolini. O clérico-fascismo referia-se à velha aliança do Estado capitalista com a Igreja, que produzia um totalitarismo agrário, artesanal e conservador. Esse fascismo seria mais “superficial”, pois conservaria intactas as tradições do povo. O regime de Mussolini é um exemplo de clérico-fascismo. Por outro lado, o novo fascismo corresponderia à aliança entre a Empresa totalitária e o Estado, a partir da qual emerge um totalitarismo tecnológico, industrial e

progressista, aparecendo sob a roupagem da democracia, após o triunfo do nazi-fascismo (Nazario, 2007). Na concepção de Pasolini, a sociedade de consumo se constituía em um verdadeiro fascismo, e, diferentemente do “fascismo fascista”, que recorria ao terror físico para impor seus modelos, o fascismo do consumo afetaria a intimidade e a consciência dos sujeitos (Lahud, 1990). Assim, ele ousava afirmar que, diante desta nova forma de fascismo, o clérico-fascismo seria um mal menor, pois o primeiro atingiria as mentalidades dos indivíduos, que se tornam obsessivos em relação ao consumo e à produção, obedecendo a uma ordem não enunciada (Nazario, 2007). Assim, enquanto as sociedades repressivas precisavam de soldados, a sociedade permissiva só precisa de consumidores” (Pasolini, 1975/2006a, p. 91). Desse modo, o consumo é entendido por Pasolini como uma nova forma de totalitarismo, que exerce alienação e degradação antropológica sobre o indivíduo. A permissividade do consumo é considerada falsa e tacitamente portadora da pior repressão jamais praticada pelo poder sobre o povo (Pasolini, 1975/2006a).

O conformismo e a obrigatoriedade do consumo, disfarçados de liberdade, também são abordados no texto “O ‘discurso’ dos cabelos” (1973/2006), onde nos deparamos com o Pasolini semiólogo, que faz uma análise crítica da imagem dos “jovens cabeludos” que observa na Itália. Neste caso, Pasolini afirma que não há necessidade de linguagem verbal, pois os cabelos falam por si. Nos anos 66-67, os “cabeludos” italianos queriam exprimir que protestavam de modo radical contra a civilização consumista. Já em 68, os cabeludos foram absorvidos pelo Movimento Estudantil e sua linguagem exprimia cada vez mais “coisas” de esquerda. No entanto, com o passar do tempo, a linguagem dos cabelos compridos já não expressava “coisas de esquerda”, mas, muito pelo contrário, aludia a “coisas” de Direita, chegando ao ponto de os cabelos compridos serem usados por jovens burgueses como signo de sua “modernidade internacional de privilegiados”, tornando-se uma espécie de modismo incorporado pela “extrema direita”. Em relação ao momento histórico em que escreve este texto, 1973, Pasolini acredita que o fato de os jovens usarem o cabelo como bem entendem deixou de ser liberdade; pelo contrário, é algo que denota um conformismo à “ordem degradante da horda”, ou seja, o cabelo comprido tornou-se mais um objeto de consumo.

Consumo e sexualidade: a (falsa) tolerância e o imperativo do gozo

Tendo em vista a transformação de uma sociedade repressiva para uma sociedade permissiva e (falsamente) tolerante, destaca-se a importância de observarmos de que forma esta mudança toca nas questões que envolvem a sexualidade. Pasolini (1974/2006) afirma que “a certa altura, o poder teve necessidade de um tipo diferente de súdito, que fosse em primeiro lugar consumidor, e não seria um consumidor perfeito se não lhe fosse concedida uma certa permissividade no campo sexual” (p. 101).

Neste sentido, Kehl observa que, nos últimos anos, houve uma passagem de uma economia psíquica voltada para o adiamento do prazer para outra, a do *imperativo do gozo* (Kehl, 2008). Segundo a psicanalista, na sociedade contemporânea existe um apelo, principalmente através da publicidade,

para que o jovem responda ao imperativo do gozo que é colocado sobre ele. O gozo é o que convoca o sujeito a ir sempre além dos limites do prazer. Ele está relacionado à pulsão de morte e, desse modo, constitui-se em uma ameaça tanto à vida física quanto psíquica do sujeito. Assim, a fantasia de um mundo governado pelo gozo é, simultaneamente, sedutora e amedrontadora. Para o sujeito, pode representar um paraíso sem limites. Mas, a partir da perspectiva do laço social, este imperativo aponta para um cenário de luta de todos contra todos, uma sociedade de cada um por si, sem Lei e sem juiz (Kehl, 2004), que pode causar temor ao jovem.

De acordo com Kehl (2008), o discurso libertário em relação à sexualidade, nas décadas de 60 e 70 do século XX, foi ligeiramente apropriado pelo mercado publicitário. Neste sentido, os filhos das gerações rebeldes dos anos 70 herdaram, além dos direitos e liberdades conquistados pelos seus pais, a obrigatoriedade de desfrutar a vida e o dever da felicidade e da liberdade. A autora não nega os benefícios que a liberação sexual trouxe aos jovens. O advento da pílula anticoncepcional é um exemplo disso. No entanto, Kehl nota certa ingenuidade nas convicções sobre o caráter revolucionário da onda de liberação sexual, uma vez que esta se tornou mais uma mercadoria, que acabou agregando valor à economia capitalista globalizada (Kehl, 2005). Sobre essa apropriação das reivindicações da revolução sexual pelo mercado de consumo, a psicanalista destaca:

“Nós não podíamos saber que nossa revolução sexual prefigurava a ideologia que prevaleceu a seguir, da cultura do narcisismo, do individualismo, do gozo vendido a preço de banana pela indústria do entretenimento. O mercado respondeu às nossas tentativas de mudar o mundo, vendeu nossos sonhos, transformou nossa resistência em mais uma mercadoria para mistificar os otários (Kehl, 2005, p. 37)”.

Para Pasolini, o *eros* tornou-se, ao mesmo tempo, fonte e objeto de consumo e relaciona-se com essa permissividade concedida (Pasolini, 1973/1990). Dessa forma, a cultura pop/publicitária passou a associar as imagens do gozo sexual a todas as mercadorias, como valor agregado que incita ao seu consumo. Assim, “os impulsos sexuais recém-liberados forneceram a base imaginária dos desejos que movem, hoje, a sociedade de consumo” (Kehl, 2008, p. 22).

Do mesmo modo, Pasolini afirma que as lutas progressistas pela democratização do “direito à expressão” e pela liberalização sexual foram brutalmente superadas pela decisão do poder do consumo de oferecer uma ampla, porém falsa, tolerância (Pasolini, 1975/1990a). Além dos escritos, Pasolini tentou, a partir de suas produções cinematográficas, expressar as lutas pela democratização do “direito à expressão” e pela liberalização sexual (1975/1990a). Esta questão teve maior destaque em sua *Trilogia da Vida* (1970-1974), composta pelos filmes: *O Decamerão* (1970), *Os Contos de Canterbury* (1971) e *As mil e uma noites* (1973). Inspirados em escritos medievais, os filmes exaltavam a liberdade se-

xual do mundo pagão e camponês anterior à revolução industrial, em oposição ao obscurantismo da repressão cristã e da civilização industrial (Nazario, 2007).

No entanto, ocorreu que também Pasolini foi, de certa forma, vítima da apropriação de suas produções pela sociedade de consumo. A *Trilogia* acabou sendo acolhida pela cultura oficial, fazendo muito sucesso e Pasolini foi acusado pelos descontentes de ter se vendido ao sistema. A partir do grande sucesso da trilogia, sucederam-se vários filmes pornográficos e eróticos, os quais, juntamente com os filmes *Trilogia* tornaram-se objetos de consumo da sociedade italiana (Nazario, 2007). Diante disso, Pasolini manifestou sua abjuração à Trilogia da Vida, a qual acabou sendo apropriada justamente pelo que ele mais repudiava - o consumo -, e servindo a interesses que não condiziam com seus propósitos e que se contrapunham às suas principais ideias. No escrito "Thetis" ele afirma: "Me arrependo da influência liberalizadora que meus filmes possam eventualmente ter tido sobre os costumes sexuais da sociedade italiana. Eles de fato contribuíram, na prática, para uma *falsa* liberalização, desejada na realidade de pelo novo poder reformador e permissivo" (Pasolini, 1973/1990, p. 153).

De acordo com Pasolini, a liberdade sexual foi, na realidade, uma concessão, e não uma conquista dos jovens. Essa concessão de liberdade rapidamente transformou-se em obrigação. No entanto, a obrigação de desfrutar ao máximo desta liberdade concedida, para não ser considerado incapaz ou diferente, pode ser para o sujeito a mais difícil das obrigações (Pasolini, 1973/1990).

Dentro desta linha de pensamento, em relação a temas que tocam a questão da sexualidade, destaca-se o escrito pasoliniano "O coito, o aborto, a falsa tolerância do poder e o conformismo dos progressistas", que suscitou e até hoje suscita muitas polêmicas. Pasolini surpreendeu a muitos e provocou a indignação de feministas com a afirmação de que a legalização do aborto corresponderia, para ele, à legalização do homicídio (Pasolini, 1975/2006b) e teve a ousadia de romper com o consenso favorável em relação ao aborto, argumentando que esta prática serviria como última medida tomada para exterminar as minorias sexuais. Ele defendia que esta questão deveria ser analisada na fase anterior ao aborto, ou seja, o coito heterossexual deveria ser problematizado (Nazario, 2007). Na concepção de Pasolini, a legalização do aborto reforçaria, sobretudo, a comodidade do coito heterossexual, para o qual deixaria de haver obstáculos (Pasolini, 1975/2006b; 1983).

"O consumo frenético, obsessivo, do coito 'institucional' reconduz à obrigação moral de consumir os produtos do capital. Ele é um signo de alívio, uma convenção, uma prova da submissão a certas normas hegemônicas. A liberdade que anunciam as medidas de liberalização sexual em matéria de aborto é pura e simplesmente a liberdade de praticar preguiçosamente suas obsessões, suas neuroses de massa" (Pasolini, 1983, p. 176).

Esta permissividade em relação ao aborto estaria atrelada ao “novo fascismo” e protegeria exclusivamente o casal heterossexual, enquanto tudo o que é visto como sexualmente “diferente”, não se encaixando neste padrão, é ignorado e rejeitado. Dessa forma, os “diferentes” são vistos e tratados com a mesma crueldade do período clerical-fascista (Pasolini, 1975/2006a; 1975/2006b). Assim, desde este ponto de vista, a prática homossexual torna-se o mal absoluto da permissividade que dirige as relações heterossexuais (Pasolini, 1983).

Esse “novo fascismo” estende sua falsa tolerância principalmente às minorias sexuais, o que foi observado por Pasolini na rejeição, no ódio e na violência dirigidos aos considerados diferentes (Pasolini, 1975/2006b). Ao considerarmos a sociedade brasileira atual, podemos afirmar que esta realidade ainda se faz presente. Parece haver uma presença forte da questão da sexualidade em vários contextos, que não encontra muitos limites à exposição. No entanto, quando se trata da sexualidade que foge do modelo do casal heterossexual, a intolerância ainda se manifesta com muita força.

Diante do exposto até o momento, podemos nos questionar: como a falsa tolerância apontada por Pasolini e o imperativo do gozo, nos dizeres de Kehl, reverberam na vida do jovem? Pasolini observa que os jovens da “Itália atrasada” tentaram se adaptar de maneira desajeitada, desesperada e neurotizante a esse modelo permissivo no campo sexual (Pasolini, 1974/2006). Para ele, engana-se quem acredita que a sociedade italiana mudou, tornando-se mais democrática, tolerante e moderna. Na realidade, a liberalização sexual, ao invés de causar leveza e felicidade aos jovens, tornou-os infelizes e arredios e, por conseguinte, rudemente arrogantes e agressivos (Pasolini, 1975/1990a). Assim, “o anseio conformista de serem sexualmente livres transforma os jovens em míseros erotomaniacos neuróticos, eternamente insatisfeitos e, portanto, infelizes” (Pasolini, 1973/1990, p. 154).

Hoje, a busca pelo ideal de prazer corporal implica que o prazer das sensações físicas possua um valor na construção das subjetividades. Assim, a busca excessiva pela boa forma física, pelo gozo com drogas ou com sexo, e por manter-se belo e jovem, assume uma grande importância e pode ser compreendida como resposta do sujeito ao imperativo do gozo. No entanto, o que se observa, concordando com o psicanalista Jurandir Freire Costa (2004), é que o ideal de consumo e de prazer físico continua sendo um “ideal”, ou seja, algo que se deseja, mas que dificilmente se alcança. Assim, de acordo com esta perspectiva, o problema não reside nos excessos produzidos por esta nova moral do prazer, mas nas contradições que ela produz, uma vez que se trata de uma promessa que não oferece o que promete — a satisfação libidinal plena —, o que gera frustração e infelicidade.

Kehl dá exemplos de como os corpos dos jovens podem responder de forma sintomática ao imperativo (enganador) da facilidade da entrega sexual e ao dever do gozo. Pode-se inferir que a obrigatoriedade atue como um inibidor para os rapazes em alguns casos de ejaculação precoce e impotência sexual, que podem estar acompanhadas do medo de falhar e da necessidade de provar a masculinidade. No caso das jovens, Kehl fala sobre situações em que elas não

sentem prazer ou sentem dor durante o ato sexual, o que poderia ser entendido como estratégias sintomáticas de bloqueio do prazer. A vigilância excessiva em relação às performances sexuais, a preocupação com relação às imperfeições de um corpo que se apresenta ao outro como pura imagem e a necessidade de dar provas permanentes da capacidade de gozar podem ter o efeito inverso do esperado pelo jovem, justamente por tratar-se de uma liberdade sexual ilusória, que mascara uma obrigatoriedade (Kehl, 2008).

Kehl (2004) também formula uma hipótese na tentativa de explicar porque, em muitos casos, a maternidade na adolescência pode ser vista pela menina a partir de uma perspectiva otimista e promissora. A partir de alguns atendimentos clínicos de adolescentes de classe média, a psicanalista pôde notar que a gravidez por vezes pode representar um alívio para a adolescente, a qual pode livrar-se do imperativo do gozo que pesa sobre ela. Desse modo, a possibilidade de tornar-se mãe e, assim, pelo menos temporariamente, “não precisar gozar o tempo todo”, pode ser confortável para a adolescente. Assim, a gravidez pode funcionar como uma forma de evitar a obrigação de ter que gozar mais, e também como atestado de que a adolescente já gozou sem preocupar-se com as consequências (Kehl, 2004).

Maria Rita Kehl cita exemplos de adolescentes de classe média, mas esta realidade também pode ser verificada entre jovens de camadas pobres. É o caso de Roberta, de 15 anos, participante de oficinas desenvolvidas em uma escola aberta por acadêmicos e mestrandos em Psicologia, no interior do Rio Grande do Sul, das quais a autora do presente texto fez parte. Assim como os demais alunos da referida escola, Roberta teve sua trajetória de vida marcada por muitas fragilidades, como uso de drogas e exposição à violência intra e extrafamiliar. Certo dia, Roberta afirmou durante uma das oficinas que estava grávida. Enquanto discorria sobre sua suposta gravidez, que ela disse ter sido planejada juntamente com o namorado, afirmou que estava “cansada de fazer festa”. Além disso, a situação da gravidez era vista como positiva por ela: “é bom, porque assim eu me acomodo”. Assim como os exemplos narrados por Kehl, a fala e a postura desta adolescente diante da gravidez pareciam expressar um alívio por não precisar, ao menos temporariamente, submeter-se ao imperativo do gozo e, assim, estar refém da obrigatoriedade de divertir-se ininterruptamente. Cabe destacar que esta é uma hipótese levantada por Kehl e inferida pela autora deste texto a partir da observação de alguns casos. No entanto, a questão da gravidez na adolescência é um fenômeno complexo, que pode ser analisado e problematizado a partir de inúmeros enfoques, para além da hipótese da gravidez como possibilidade de “fuga” do imperativo do gozo.

A psicanalista destaca ainda que, hoje, o sentimento que muitos jovens possuem é de angústia diante da possibilidade de um gozo ilimitado e não de insatisfação de alguém que está aquém da liberdade e dos prazeres que desejaria desfrutar. Assim, ela acredita que a rebeldia do adolescente que se nota hoje estaria mais relacionada a um apelo para que os pais demonstrem alguma forma de autoridade e para que consigam restringir o gozo (Kehl, 2004).

Considerações finais

Salienta-se que o objetivo das reflexões aqui apresentadas, bem como das ideias de Kehl e Pasolini, não foi o de lançar um olhar moralista sobre a questão da busca do prazer, menos ainda condenar ou criminalizar certo modo de ser jovem, mas buscou-se apontar e analisar certos “estados das coisas”. Pasolini e Kehl apresentam em comum a tentativa, através de suas obras, de desnaturalizar determinados saberes e assumem uma posição de questionamento no que diz respeito às formas como a sociedade se produz e reproduz, problematizando questões importantes que dizem respeito, principalmente, aos jovens. Neste sentido, ambos mostraram-se relevantes nesta tentativa de apresentar determinados aspectos da cultura, principalmente no que concerne à relação entre jovens e consumo, de forma desnaturalizada e crítica.

São notáveis as semelhanças entre os escritos de Kehl e as ideias de Pasolini, o que possibilita que se façam algumas interlocuções teóricas interessantes. Ambos fazem uma forte crítica à cultura, cada um em momentos e contextos diferentes, com argumentos bem fundamentados. Eles abordam dois elementos associados à sociedade de consumo que tomaram o lugar da cultura repressiva. Pasolini fala na *falsa tolerância* e Kehl refere-se ao *imperativo do gozo, ou Lei do mais gozar* e ambos trazem argumentos e exemplos para mostrar como e o quanto esta realidade reverbera sobretudo na vida dos jovens.

Considerando-se o termo “jovens infelizes”, utilizado por Pasolini, talvez possamos pensar que, na sociedade brasileira atual, essa infelicidade se faz sentir tanto por aqueles jovens que podem (e sentem-se obrigados a) consumir o que é oferecido pelo mercado, mas que não alcançam pela via do consumo a satisfação almejada, quanto pelos jovens pobres que se encontram impossibilitados de acessar o que é oferecido e, assim, são ainda mais excluídos e colocados à margem da sociedade.

A partir do exposto, podemos afirmar que a tolerância em relação à sexualidade é falsa, primeiramente porque não se estende a todos, uma vez que as minorias sexuais ainda são vítimas da intolerância sexual e, em segundo lugar, porque essa tolerância não se constitui em liberdade, mas em obrigatoriedade, quando consideramos o imperativo do gozo que pesa sobre os sujeitos.

Destaca-se a importância de atentarmos para os contextos de onde emergem as questões e inquietações de Pasolini e Kehl. Eles falam a partir de realidades e momentos diferentes e falam sobre jovens diferentes. Pasolini escreve a partir de seu olhar sobre a Itália dos anos 1960 e 70, quando o imperativo do consumo ainda estava em sua fase inicial. Kehl é uma escritora atual, vivenciando o auge da sociedade capitalista de consumo. Apesar de a obra pasoliniana datar das décadas de 60 e 70 do século XX, podemos perceber a atualidade de suas ideias e o quanto elas podem ser transpostas à realidade brasileira atual.

Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, M. H. O. *O presente e a juventude*. In: BRUNI, J. C., MENNA-BARRETO, L., MARQUES, N. (Orgs.). *Decifrando o tempo presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 45-68.
- DAYRELL, J. *Juventude, grupos culturais e sociabilidade: comunicação, solidariedade e democracia*. *Jóvenes, Revista de Estudios sobre Juventud, México*, v. 9, n. 22, p. 1-20, jan./jun. 2005.
- COSTA, J. F. *Perspectivas da juventude na sociedade de mercado*. In: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 75-88
- DAYRELL, J., CARRANO, P. C. R. *Jóvenes de Brasil: dificultades de finales del siglo y promesas de un mundo diferente*. *Revista de Estudios sobre Juventud, México*, v. 17, n. 6, p. 160-203, jul./dez. 2002.
- DEBERT, G. G. *A dissolução da vida adulta e a juventude como valor*. *Horizontes Antropológicos, Porto Alegre*, v. 16, n. 34, p. 49-70, jul./dez. 2010.
- ENNE, A. L. *Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade*. *Comunicação, mídia e consumo, São Paulo*, v. 7, n. 20, p. 13-35, nov. 2010.
- LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LAHUD, M. *Uma leitura corsária dos signos de uma triste realidade*. In: PASOLINI, P. P. *Os jovens infelizes*. (M. LAHUD, Org.; M. LAHUD, M. B. AMOROSO, Trad.). São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 5-23.
- PASOLINI, P. P. *O "discurso" dos cabelos*. In: _____. *Escritos corsários. Cartas Luteranas: uma antologia*. Tradução J. C. Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 (Original de 1973). p. 15-22.
- PASOLINI, P. P. *Thetis*. In: LAHUD, M. (Org.), *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Tradução M. Lahud e M. B. Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990 (Original de 1973). p. 147-154.
- PASOLINI, P. P. *O genocídio*. In: _____. *Escritos corsários. Cartas Luteranas: uma antologia*. Tradução J. C. Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 (Original de 1974). p. 99-105.
- PASOLINI, P. P. *Abjuração da trilogia de vida*. In: LAHUD, M. (Org.). *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Tradução M. Lahud e M. B. Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990a (Original de 1975). p. 199-204.
- PASOLINI, P. P. *Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas*. In: LAHUD, M. (Org.). *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Tradução M. Lahud e M. B. Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990b (Original de 1975). p. 125-136.
- PASOLINI, P. P. *Coração*. In: _____. *Escritos corsários. Cartas Luteranas: uma antologia*. Tradução J. C. Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006a (Original de 1975). p. 88-94.
- PASOLINI, P. P. *O coito, o aborto, a falsa tolerância do poder e o conformismo dos progressistas*. In: _____. *Escritos corsários. Cartas Luteranas: uma antologia*. Tradução J. C. Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b (Original de 1975). p. 70-77.

- PASOLINI, P. P. *As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот*. Tradução L. NAZARIO. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PASOLINI, P. P. *Le mura di Sana*. 1964. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WckQYVt-lxA>>
- PEREIRA, M. R., GURSKI, R. *A adolescência generalizada como efeito do discurso do capitalista e da adulez erodida*. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 376-383, 2014.
- KEHL, M. R. *A juventude como sintoma da cultura*. In: NOVAES, R.; VANNUCHI, P. (Org.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 89-114.
- KEHL, M. R. *As duas décadas dos anos 70*. In: RISÉRIO, A. (Org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. pp. 31-37.
- KEHL, M. R. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho d'Água, 2008.
- KEHL, M. R. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NAZARIO, L. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RAITZ, T. R., PETERS, L. C. F. *Novos desafios dos jovens na atualidade: trabalho, educação e família*. *Psicologia & Sociedade*, Minas Gerais, v. 20, n. 3, p. 408-416, set./dez. 2008.
- TAKEUTI, N. M. *Paradoxos sociais e juventude contemporânea*. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 17, n. 3, p. 427-434, dez. 2012.
- ZUCCHETTI, D. T., BERGAMASCHI, M. A. *Construções Sociais da Infância e da Juventude*. *Cadernos de Educação*, Pelotas, n. 28, p. 213-234, jan./jun. 2007.

El poeta de las cenizas

Jaime Reyes Gil

y allí componer música,
la única acción expresiva quizá,
alta e indefinible como las acciones de la realidad.

Fragmento de "Who is me. Poeta de las Cenizas" (CBAM, 2005).

Introducción

Este texto pretende mostrar la concepción de la poesía, enunciada por Pasolini, en uno de sus más extensos poemas, escrito en la madurez y de carácter autobiográfico: "Who is me. Poeta de las Cenizas". Se trata de cómo el poeta concibe su propia poesía y la poesía misma. Es pretensión de este escrito alejarse de las significaciones y representaciones simbólicas que se le atribuyen a la obra de Pasolini, y mostrar cómo se acerca a la idea de la poesía tal vez considerable como moderna; exponer que entendió la expresión poética como una posibilidad de abandonar toda significación y todo símbolo en pos de hacer aparecer la realidad y la vida en su cruda y simple naturalidad. Se indicarán ciertas claves plausibles que aparecen en este largo poema tal y como son, intentando des-

pojarlas de segundas o terceras lecturas, sin entrelíneas ni mensajes ocultos. Tal pretensión, por supuesto, en el fondo es vana, por cuanto intermedia siempre una interpretación en el enfrentamiento con cualquier poema. Esta es una visión particular del poema de Pasolini; es diferente de la mayoría de los análisis de los estudiosos, que conciben la producción artística e intelectual de Pasolini como una provocación y transgresión (Jobim, 2013) y al poeta como el gran rebelde que transita entre la “revolución y la resistencia” (Lahud, 1993). Es cierto que fue un gran polemista, que “no respetó las convenciones, los dogmas ni los sobrentendidos de la sociedad de su época” (Prado, 2005), que quiso siempre estar “fuera de Palacio” evitando ser cómplice del poder. Desde el punto de vista de este trabajo, al cabo, su vocación y su visión residen en las cenizas.

El poema “Who is me. Poeta de las cenizas” es un manifiesto que resume la visión y concepción que Pasolini tenía de la poesía. Esta concepción fue cambiando a lo largo de su vida. Este poema es ideal para hacer este análisis, pues es una autobiografía, que directamente explica cómo fue haciendo poesía. Desde la adolescencia hasta la madurez. Al final, Pasolini concibe a la poesía como bien podría hacerlo un poeta moderno.

Mostrar que al final de su vida Pasolini concibió la poesía como lo hicieron los poetas modernos es una observación que no invalida otras interpretaciones. De hecho, el autor italiano tuvo diferentes concepciones de poesía. Y esto se puede corroborar analizando versos de este poema en que nombra a la poesía, y la define.

En primer término se analizará brevemente el título del poema, observando las claves que allí se presentan. Luego se dividirá el poema en tres partes o momentos. El primer momento, concentrado en los inicios o inocencia adolescente. El segundo momento es el de la acción. El tercer momento y final es el de la madurez, poco antes de su muerte. Se observará un tránsito a través de diferentes ideas de poesía; desde una primeramente juvenil e inocente, atravesando por un idealismo y activismo militante, hasta llegar a la serena concepción de la poesía por se.

El título del poema.

“Who is me. Poeta de las cenizas”, es un largo poema autobiográfico escrito en Nueva York en 1966 y retomado después en 1967.

El título del poema contiene a la vez lo que parece ser una pregunta y una respuesta. Es una presentación de sí mismo. La traducción evidente del título, en inglés, “Who is me” es “¿quién soy yo?”. Sin embargo, podríamos sugerir una traducción ligeramente distinta: “Ante ustedes o para ustedes, y también para mi mismo, he aquí el que yo soy”. Luego, la continuación del título en italiano, se adelanta a descifrar “el que yo soy”: “Poeta delle ceneri”, poeta de las cenizas. Ni artista, ni cineasta, ni rebelde: poeta. ¿Por qué de las cenizas?

Las cenizas

Una metáfora que puede ser descifrada en múltiples claves o desde diferentes puntos de vista. Ofrecemos dos rutas.

La primera. Pasolini es italiano, habitante de Roma y conoce los rituales del catolicismo. El miércoles de ceniza es un ritual litúrgico de antiguo origen en

el que a los fieles les son impuestas las cenizas con una cruz sobre la frente. Estas cenizas provienen de la quema de los ramos del domingo de ramos de la semana anterior, y simbolizan la caducidad de la condición humana, es decir su carácter efímero o perecedero. La frase del sacerdote durante la imposición es del Génesis: “Recuerda hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás” (Génesis 3,19). Además, Pasolini escribió este poema en Estados Unidos, donde existe una tradición litúrgica anglicana, que en el rito funerario dice: “*Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust*”, refiriéndose al mismo pasaje del Génesis y también a Ezequiel 28:18 (“Yo, pues, saqué fuego de en medio de ti, el cual te consumió, y te puse en ceniza sobre la tierra”).

En ambas tradiciones las cenizas simbolizan el fin de todo, lo efímero y pasajero del hombre, pero considerando siempre, en ambos ritos, la esperanza de la resurrección y la vida eterna.

La segunda. La definición de la RAE de ceniza dice que es un “polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa”. Luego, en el patrimonio paremiológico en español existe una frase de uso fijo, aunque de formulación variable según regiones: “donde hubo fuego cenizas quedan”. Lo que la frase o refrán quiere decir es que las cenizas aún contienen calor, no son sinónimo de aniquilación total, sino posibilidad cierta, aunque remota, de renacimiento del fuego que las provocaron. En las cenizas no se dá la aniquilación sino la posibilidad de resurgimiento o renacer. Los católicos dirían la resurrección. Las cenizas son el contexto del ave fénix.

El único otro momento dentro del poema en que Pasolini vuelve a escribir la palabra cenizas es cuando se refiere al título de uno de sus libros de poemas; “*Le ceneri di Gramsci*” (en cuya tumba, por lo demás, se lee la inscripción *Cenera Antonii Gramscii*).

Primer momento. La poesía inicial.

Es imposible no comenzar con la primera relación de Pasolini, comparándose con Rimbaud. Declara de inmediato que la comparación es sólo cuestión de edad, no de genio poético.

En cuanto a la poesía, empecé a los siete años:

pero no era precoz sino en la voluntad.

He sido un “poeta de siete años”

-como Rimbaud- pero solo en la vida.

Sin embargo, la coincidencia con el joven poeta francés es más profunda. Rimbaud deja de escribir siendo aún un adolescente y se embarca a África. Para él ya está todo dicho, ahora hay que vivir lo que ha escrito; sólo la vida misma puede ser poética. En Rimbaud “la poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella. ¡Existirán tales poetas!” (Rimbaud, 2010). Significa que la poesía abre y configura el campo donde después se desarrollará la acción. La Abisinia de Pasolini es el cine y también la literatura; la poesía es la palabra, el

cine es la acción. Entonces, después de este período de inocencia y precocidad llegará la militancia en las causas de diversa índole; política, sexual, social etc. De hecho, en este poema adelanta el argumento de una de sus películas y reflexiona sobre varias otras de ellas. Sin embargo, como este mismo poema lo comprueba hacia el final, Pasolini nunca dejó de considerar a la poesía como el lenguaje más apto para tratar con la naturaleza humana y su relación con la sociedad que habita. Pero ¿qué más dice de esta edad de la inocencia poética?

Pero era Italia, una Italia desnuda y alborotada,
con sus chicos, sus mujeres,
sus "olores a jazmín y a sopas pobres",
los atardeceres sobre los campos del Aniene, las parvas de basura:
y, en cuanto a mí,
mis sueños íntegros de poesía.
Todo, en la poesía, podía encontrar una solución.
Era como si Italia, su descripción y su destino,
dependieran de lo que yo escribía,
en aquellos versos imbuidos de realidad inmediata,
ya nada nostálgica, como si la hubiese conquistado con mi sudor.

Es una poesía idealista y tal vez inocente; el poeta puede solucionar el mundo a través de sólo los versos. Tiene matices romanticistas y un encargo épico. Se trata de poetizar el alma de una nación, de un pueblo. Es el modo de Hölderlin; el poeta puesto a dotar, a su patria, a través de la poesía, de un alma nueva. Sus poemas son el intento de encontrar el origen (buscado y rebuscado en la tradición griega) que se haga fundamento y base de hombres nuevos.

Pero a nosotros, los poetas, corresponde
estar con la cabeza desnuda bajo las tormentas de Dios,
y aferrar con nuestras manos
el rayo paterno, y brindar al pueblo
con nuestro Canto el don celestial. (Hölderlin, 1995)

Al igual que el alemán, en estos pasajes Pasolini resalta la relación entre las cosas sencillas y la patria; esas serán las que den sentido a su poética inicial. Pasolini se lamenta, al igual que Hölderlin y que tantos otros poetas, que la sociedad no comprende estos intentos: "Ella no tiene necesidad de sus poetas, de sus escritores, de sus artistas. . . Por lo menos ella se comporta como si los dispensara naturalmente" (Pasolini, 1983). Es el momento de pasarse a la acción.

Segundo momento. La acción.

Así decayó la estima por la poesía, típica
de las infancias que creen en la eternidad; ilusión
que no borra los nacionalismos, inconscientemente, creyendo
(con pasión infantil) en lo absoluto
de la lengua de una nación; en su uso de canto o de música.

Pasolini, ahora, descrea de las posibilidades de la poesía de cantar el alma de su nación. No encuentra en la poesía el instrumento para combatir los males de su pueblo, como el nacionalismo o las ideas absolutistas. Necesita nuevas herramientas. Además de desconfiar de las posibilidades de cambio real de la poesía, está preocupado del poeta mismo; sabe que los poetas ya no son considerados para la tarea de modelar o expresar la realidad original, la fuente primera del arte o de la esencia humana:

Pero la profesión de poeta en cuanto tal
es cada vez más insignificante. ¿Es realmente necesario
introducir esa lengua viva en una lengua convencional,
para que después se libere y vuelva a ser la que es, lengua viva, en
el lector?

¿No sabe éste dialogar con la realidad?

¿Consiste el humilde valor del poeta

en volver a evocarla tal como la ve? ¿Pero es serio eso?

¿Por qué no la contempla en silencio,

-santo, y no literato?

Se pregunta si el ejercicio de la poesía tiene sentido, aún cuando cree que los jóvenes o las nuevas generaciones sí intentan tener a la literatura entre sus ocupaciones. Es el momento en que Pasolini va a descubrir el cine y el cine va a ser recreado por él. Deja de lado la filología, la crítica, la literatura y se embarca en la creación a través de un nuevo medio de expresión. "Pasolini se descubrió inventando el cine, con la furia y la naturalidad de quien, teniendo entre sus manos un nuevo instrumento expresivo, no puede dejar de adueñarse de él totalmente, anular su historia, darle nuevos orígenes, beber de su esencia como en un sacrificio." (Bertolucci, 2005). Tal vez siempre Pasolini haya estado lanzado hacia la acción: "Quisiera expresarme con ejemplos. Arrojar mi cuerpo a la lucha" dice en otros versos de este poema. Y es muy posible que toda su actividad contestataria en periódicos, entrevistas y en sus películas mismas

pueda considerarse un testimonio de su acción. Sin embargo, hacia el final del poema, ocurre un giro sorprendente.

Tercer momento. Pasolini, ¿un poeta moderno?

Ya vimos como en el inicio del poema se compara con Rimbaud. No se puede dudar de que Pasolini, culto y con hambre insaciable por conocer y hacer, haya tenido entre sus lecturas la poesía moderna.

La poesía per sé

Pasolini despoja a la poesía de cualquier intención o misión que no sea la de expresar a la poesía misma, aunque él mismo se crea incapaz de alcanzar ese estado “bárbaro”. Es el modo que comienza tempranamente en Hölderlin, y que prosigue en Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire etc. Y no es coincidencia que Pasolini escribiese este poema en el país de quien quizá expresó primero y con mejor lucidez, el modo de la poesía moderna. Es Edgar Allan Poe quien va a establecer la idea fundamental de la poesía per se en su “Poetic Principle”:

but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake. (Poe 1850).

Pasolini confirma exactamente este mismo principio para la poesía:

Pero si las acciones de la vida son expresivas,

también la expresión es acción.

No esta expresión mía, de poeta derrotista

que sólo dice cosas

y usa la lengua igual que tú, pobre, directo instrumento,

sino la expresión apartada de las cosas,

los signos trocados en música,

la poesía cantada y oscura,

que no expresa nada más que a sí misma,

por una bárbara y exquisita idea de que sea misterioso sonido

en los pobres signos orales de una lengua.

Este principio poético es el que va a ser desarrollado por los poetas modernos. Lautreamont explicaba que “La misión de la poesía es difícil. No se mezcla a los hechos de la política, a la manera en que se gobierna un pueblo, no hace alusión a los períodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidios, a las intrigas de palacio” (Lautreamont, 1964). La poesía moderna no es poesía comprometida, sus contenidos se refieren a la lengua en cuanto a lo más íntimo y primero de la condición humana: “no habla de las luchas que el hombre entabla, por excepción, consigo mismo, con sus pasiones” (Lautreamont, 1964). Esta es la poesía “que no expresa nada más que a sí misma”, en palabras de Pasolini.

Luego de esta declaración, vuelve en el poema a decir que él mismo no puede alcanzar esa poesía sola o pura que no expresa sino su propia cuestión. Pasolini sabe que, debido a sus propias limitaciones lingüísticas, acrecentadas tal vez por la corrupción contemporánea de los lenguajes, sólo puede hablar mundanamente y será un “poeta de cosas”: “ya que no puedo volver atrás y fingirme un joven bárbaro”. Pero el hecho de que Pasolini no pueda o no quiera alcanzar ese estado “bárbaro” en el que la poesía se juega su intimidad, no significa que el poeta italiano desconozca o descrea de la existencia de esa interioridad profunda para la palabra. La conoce, la sabe: “les he dejado a mis coetáneos y a los más jóvenes tan bárbara y exquisita ilusión”. Tal vez está practicando el mismo axioma de Rimbaud: “ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado” (Rimbaud, 2010). Pasolini “considera su lengua la única lengua del mundo, y en sus sílabas oye misterios de música que sólo sus compatriotas, semejantes a él por carácter y literaria locura, pueden oír”; pero anhela la poesía de la palabra por la palabra, casi convertida en música. Su intención no es la construcción de un lenguaje, sino el hallazgo de una lengua.

No le gusta su propia renuncia a ese jardín último y secreto de la palabra. No pretende que su elección por los instrumentos artísticos de la acción, como el cine o la novela, sean mejores medios de expresión que la poesía vertida sobre los orígenes. Y va a insistir en esta idea de una poesía por la poesía, despojada de todo otro fin que no sea la canción de sí misma, de su propia e inefable música.

No haré esto con alegría.

Siempre anhelaré aquella poesía

que es acción en sí misma, en su desapego de las cosas,

en su música que no expresa nada

más que su propia árida y sublime pasión por sí misma.

Conclusiones. Lengua, memoria y mito.

Pasolini piensa o cree que hacer poesía per se es un ideal, un horizonte que como tal es inalcanzable, pero esa es su intención y hacia ello dirige su obra. Considera a la poesía no como un lenguaje ni metalenguaje, sino el acceso a la lengua originaria y primera, único lugar donde reside la condición humana.

Sólo la poesía devenida en lengua puede constituir memoria. No sólo la memoria personal del intérprete o autor, sino la memoria de un pueblo. En este sen-

tido, memoria es el presente del mito. En el mito reside la única fuente original de los pueblos. Por eso Pasolini se esfuerza por poetizar en su lengua vernácula, el friulano, pues sabe que allí hallará la única poesía capaz de intentar expresar su origen más íntimo. No lo logrará ni con el cine, ni con la literatura. Aún cuando sea siempre un intento, el poeta debe acometerlo y en ese rumbo se encuentra su misión. El autodenominarse poeta de las cenizas, parece pretender señalar-nos donde está la fuente de su materia poética.

La poesía de Pasolini, y acaso él mismo, trabajan en la lengua con la posibilidad de hacer resurgir todo aquello que supuestamente se ha perdido para siempre. Todo aquello que se creyó aniquilado la poesía puede devolverlo al brillo del fuego vivo; la voz, la palabra escrita del poema pueden devolver la vida atravesando o utilizando las cenizas. La poesía, entonces, al indagar, tratar y entenderse con los restos, las ruinas, los vestigios, puede revivir lo anterior, lo antiguo, el pasado. Pero no es un retorno a mundos precedentes, ni la promesa de una vida eterna en el futuro, sino el ejercicio de construir presente. La poesía configura una memoria viva, que luce en el presente —como regalo— los tiempos de la vida; nada está realmente perdido y el tiempo original y acaso más puro puede existir y aquí y ahora. Es la concepción de la poesía y la memoria reunidas en el mito. Octavio Paz comprendía esta relación:

El tiempo del Mito, como el de la fiesta religiosa, o el de los cuentos infantiles, no tiene fechas: “Hubo una vez...”, “En la época en que los animales hablaban...”, “En el principio...”. Y ese Principio —que no es el año tal ni el día tal— contiene todos los principios y nos introduce en el tiempo vivo, en donde de veras todo principia todos los instantes. Por virtud del rito, que realiza y reproduce el relato mítico, de la poesía y del cuento de hadas, el hombre accede a un mundo en donde los contrarios se funden (Paz, 1993).

Pasolini puede volver y volver hasta sus propias raíces más queridas y profundas a través de la poesía. No se trata solo de un símbolo, sino de la posibilidad concreta y real de acceder a la memoria: “Todos los rituales tienen la propiedad de acaecer en el ahora, en este instante.” Cada poema que leemos es una recreación, quiero decir: una ceremonia ritual, una Fiesta” (Paz, 1993).

A esta idea del ritual del poeta mexicano, Pasolini pareciera querer agregar un componente a la hora de hacer tiempo presente. Un estado poético en que la palabra y la música ya son prácticamente la misma cosa, y su composición lo único verdaderamente esencial en la creación:

música,

la única acción expresiva

quizá, alta e indefinible como las acciones de la realidad.

Referencias Bibliográficas.

- Bertolucci, B. (2005). *Raíces profundas*. IN: Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid. Círculo de Bellas Artes de Madrid (2005). Pier Paolo Pasolini. Palabra de Corsario. Madrid.
- Hölderlin, F. (1995). *Hölderlin, Poesía Completa* (edición bilingüe). Barcelona, Ediciones 29.
- Jobim e Souza, S.; Albuquerque, E. D. P. (2013). *Bakhtin e Pasolini: vida Paixão e arte*. IN: Freitas, M. T. A. (org.) Educação, arte e vida em Bakhtin. Autêntica, Belo Horizonte.
- Lautréamont, d., & Pellegrini, A. (1964). *Obras completas: Los cantos de Maldoror, poesías, cartas*. Ediciones Boa.
- Lahud, M. (1993). *O cinema nao e o cinema*. IN: A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini. Companhia das letras. Sao Paulo.
- Pasolini, P. P. (1983). *As últimas palavras do herege*. Entrevistas con Jean Duflot. Sao Paulo, Brasiliense.
- Paz, O. (1993). *El Laberinto de la Soledad / Postdata / Vuelta a el laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Poe, E. A. (1850). *The Poetic Principle*. The Works of the Late Edgar Allan Poe, from <http://www.eapoe.org/works/info/petpp.htm>.
- Rimbaud, A. (2010). *Cartas del Vidente* (versión digital), Ramón Buenaventura.
- Prado, B. (2005). *¿Quién mató a Pasolini, cuál fue la razón?* IN: Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid.

Encerramento

PASOLINI E... a violência necessária do fenômeno da morte

Nilton G. Gamba Junior

“A memória (o ato deliberado de lembrar) é um ato de criação voluntária. Descobrir como foi realmente não é um resultado, é uma busca. O ponto é se debruçar sobre como algo apareceu e por que apareceu naquele mundo em particular.”

(Toni Morrison, epígrafe do livro de Zecchi - 2015)

Introdução

Nesse artigo, propomos um diálogo entre a obra de Pasolini e os estudos sobre a representação da morte que começaram no desenvolvimento da tese de doutorado *Narrativa e AIDS - Noites Felinas e as dualidades da experiência narrativa pós-moderna* (Gamba Jr., 2004) e foram continuados nos estudos da estrutura narrativa no livro *Design de Histórias I* (Gamba Jr., 2013). O objetivo é utilizar a semiologia proposta por Pasolini como método de análise na área da comunicação visual e propor um recorte de estudo usando como objeto a morte do próprio autor. A morte é um tema desafiador para a compreensão da experiência de representação, especialmente por tensionar dois conceitos destacados pelo autor e relevantes aos estudos da comunicação: *mimesis* e *diegesis*.

Partiremos de uma breve introdução sobre a morte do autor e, depois, utilizaremos a sua análise da comunicação e da cultura material para problematizar a representação que o evento teve. Os cruzamentos da obra de Pasolini com a representação da morte são muitos e, por isso, este artigo faz uma seleção adequada ao objetivo proposto acima. Em primeiro lugar, uma colocação recorrente em sua obra sobre o papel da morte é o de dar um sentido à vida. Por vezes, comparou esta atribuição de sentido ao processo de edição no cinema. O autor distingue o plano sequência sem cortes do produto editado, entendendo que o segundo possibilita uma seleção e uma leitura intencional (moral narrativa) – o que não é potencializado na imersão no fato cotidiano e no seu fluxo contínuo.

“A morte determina a vida. Quando a vida termina, adquire um sentido; até esse ponto, não tem sentido; seu sentido é suspenso e, portanto, ambíguo. No entanto, para ser sincero, devo acrescentar que, para mim, a morte só é importante se não for justificada e racionalizada.” (Pasolini, 1985, p.65)

Pasolini enxerga a morte, portanto, como um mecanismo de produção de sentido, uma ferramenta imprescindível à função narrativa. Assim, se aproxima de autores como Benjamin, Freud ou Bakhtin, que por meio de outras formulações, vão delinear este elo entre a morte e o ato de narrar (Gamba Jr., 2004). A necessidade da morte orgânica para editar a vida como um todo, ou da finitude de qualquer fenômeno para que ele possa ser narrado, como aponta Benjamin, estão implícitos na preocupação semiológica de Pasolini com as diferenças entre vivência e representação. É a violência necessária da morte para que qualquer fenômeno possa ser representado.

Seguimos, então, pela relevância que a sua própria morte assume na edição póstuma de sua biografia. Talvez Pasolini seja um dos poucos autores que, ao pesquisarmos seu nome em *sites* de busca por imagens, leve-nos a nos deparar com imagens fortes de seu assassinato. Se a pesquisa for por “Morte de Pasolini”, é possível encontrar ainda mais fotos de seu corpo e face esfacelados em diferentes contextos, da descoberta no local do crime à sua exposição na mídia da época, passando por fotos do processo já em ambientes de necrópsia.



Fig.1. Busca no Google por “morte de pasolini” (11/08/2018).

Apenas nessa primeira amostragem, já podemos observar essas ocorrências. A terceira, de cima para baixo, traz uma matéria de jornal da época e a última é a capa de uma publicação que fala da investigação sobre o assassinato — as demais são, na maioria, diferentes registros do seu corpo esfacelado. A profusão e a evidência da representação visual da violência corporal dão continuidade, de uma certa forma, ao que aconteceu na mídia na ocasião, já que uma série de irregularidades de investigação permitiu que essas imagens vazassem, construindo um espetáculo de exposição, tanto na época como hoje. Começamos, então, percebendo que a violência de sua morte — especialmente por meio da imagem de seu corpo ferido —, além de instrumentalização para uma edição de sua história, é também, na seleção de fatos, um dos eventos mais pregnantes de sua biografia.

Outro aspecto dessa evidência é a frequência com que diversas biografias sobre o autor se detêm no episódio violento de seu assassinato. O filme *Pasolini, Um Delito Italiano*, de 1995, baseado em livro homônimo (ambos de Marco Tullio Giordana), são um caso exemplar que revisita a morte de Pasolini por meio das diversas fases do inquérito do crime, onde se explicitam as contraprovas. A narrativa descreve o processo policial para descobrir que não foi apenas o garoto de programa de 17 anos, Giuseppe Pelosi, seu executor, mas sim um grupo de homens. A revisão de seu assassinato implica também na redefinição de sua causa, que passa de um crime de um impulso passional de defesa da honra associado a latrocínio, no caso de ser executado apenas pelo jovem e frágil Pelosi, para um assassinato planejado, encomendado, com intenções políticas e praticado por um grupo.

Na outra ponta dessa história, uma biografia mais recente, *Pasolini* (de Abel Ferrara, 2015), também obedece esse recorte e reconstrói o dia de sua morte por conta dos 40 anos do assassinato que ocorrerem 1975. A narrativa do filme se passa nas vinte e quatro horas anteriores ao crime, demonstrando já todas as revelações descobertas depois do primeiro julgamento, como a certeza de um ato coletivo.

No livro *Todos Os Corpos de Pasolini*, de Nazario (Nazario, 2007), um registro extenso e profundo, não apenas sobre sua biografia e obra, mas também sobre os estudos desenvolvidos sobre o autor, faz uso do termo “corpo” como categoria de classificação que se desdobra nos subcapítulos como: *O Corpo Vivo*, *O Corpo Massacrado*, *O Corpo em Testamento*, *O Corpo Marcado*, *O Corpus da Obra*, *O Corpo da Cidade*, *O Corpo Imaginário*, *O Corpo Submerso*, *O Corpo Estranho*, *O Corpo Dourado e o Corpo Arquivado*. Obviamente, a imagem do corpo massacrado pela morte violenta é um dos pontos de partida das subdivisões de Nazario.

No mesmo ano, por conta dos 40 anos de sua morte, mais dois livros são publicados. Simona Zecchi lança *Pasolini Massacro Di Un Poeta* (2015), onde a quarta capa descreve: “Este livro reescreve a história de um de nossos crimes mais obscuros, o brutal assassinato de um grande intelectual; e o faz com uma documentação rigorosa e perturbadora que reconecta aquela noite de sangue à história política e criminal daqueles anos. Uma investigação definitiva”. É relançado também *Pier Paolo Pasolini, Uma Morte violenta* (2015), de Visca Lucia, o jornalista que esteve primeiro no local do crime. A nota do editor para essa edição denuncia: “Quarenta anos não foram suficientes para chegar à verdade sobre o assassinato de Pier Paolo Pasolini. A verdade do jornalismo deu um nome aos autores materiais do massacre, nunca um nome para os instigadores”. Destacamos ainda duas outras produções pela coincidência no que tange a um fato importante como disparador desse estudo. São duas obras biográficas lançadas em quadrinhos, *Il Delitto Pasolini*, de Gianluca Maconi (2011), e *Pasolini*, de Davide Toffolo (2015), ambas também com foco no relato de seu assassinato. E é dessas obras em quadrinhos que vamos retirar um primeiro símbolo para a representação de sua morte, que se torna extremamente expressivo — além do fato de os dois livros coincidirem sobre o tema, ambos utilizam uma figura comum: um tigre. Tanto em momentos antes de sua morte, quanto em cenas realistas que mostram a intensa violência do assassinato, há um tigre que devora o autor.

Na história de Maconi, desde que Pasolini leva Pelosi para jantar na noite do crime, as cenas já são intercaladas com imagens de tigres que observam o autor. Eles parecem se deter no jantar, indicando fome, fato que pode ser cruzado com as reconstruções de Marco Tullio Giordana e de Abel Ferrara, onde fica clara a parada de Pasolini em um restaurante para pagar um jantar ao jovem prostituto que relatara estar faminto. Na obra em quadrinhos, ao final, na cena do assassinato, quando não apenas Pelosi, mas um grupo, o golpeia, e depois, quando passam com o carro sobre seu tronco e rosto, vemos Pasolini submisso ao tigre, dizendo: “Coma a minha carne” e “salva-te”. E, no último quadro, Pasolini está cabisbaixo diante do tigre, que abre a boca para devorá-lo.



Fig. 2. Último quadro da história em quadrinhos *Il Delitto Pasolini* de Gianluca Maconi (2011).

Em *Pasolini* de Toffolo, no meio da história, o narrador, como se entrevistasse Pasolini, recupera um fato verídico que explica o símbolo do tigre nas duas obras e que também é detalhadamente descrito por Nazario (2007). A fera é um episódio específico da vida do autor, que, quando jovem, encontrou um folheto cinematográfico que ilustrava um personagem sendo devorado por um tigre e “Apenas a cabeça para fora, mas sua expressão era como de um gozo. Sentiu (Pasolini) estranho prazer em ver essa imagem.” (Nazario, 2007, P. 62). Nazario relata que, em 1968, quando realizava *Notas Para Um Filme Sobre A Índia* para a RAI, o cineasta resgatou essa imagem e criou o argumento que buscava para abordar o tema da fome e da religião.

O argumento era sobre a lenda de um Marajá que oferece seu corpo para matar a fome de um tigre à beira de morrer faminto. Devorado o Marajá pelo tigre, sua família fica sem o provedor e passa a vagar pelas ruas da Índia dos anos 1960, podendo vivenciar a miséria que assolava o país e morrendo todos de fome no desfecho. Nazario relata que a fome do tigre era uma alegoria da dimensão devoradora e monumental da fome dos países pobres e que a morte do Marajá representava o sacrifício necessário do primeiro mundo. É surpreendente pensar como a morte de Pasolini encontraria essa alegoria na obra de ambos os quadrinistas – seja na simbólica fome do jovem pobre Pelosi ou na violência da perda de sua vida.

Como de costume, para realizar a filmagem da lenda, Pasolini foi escolher os atores entre os cidadãos locais e, dessa vez, o fez a partir de uma indagação: entrevistou os possíveis intérpretes na Índia contando a lenda e perguntando quem deles ofereceria o seu corpo em sacrifício para salvar a vida de um animal faminto. Pasolini entrevistou homens do povo, religiosos e marajás e a respostas foram sempre negativas. Até que encontrou entre os ‘intocáveis’ um rapaz

masoquista que disse estar disposto a dar seu corpo para saciar a fome do tigre. Pasolini o escolheu para o papel, mas o filme nunca foi realizado. Esse pequeno episódio, que, como tantos outros, mescla a sua obra ficcional com suas preocupações políticas, intelectuais e a sua biografia, suscitou as imagens para as duas obras em quadrinhos e é objeto de várias análises na obra de Nazario, constituindo, com certeza, um vórtice de questões sobre a sua produção.

Artigos teóricos, espetáculos teatrais, obras de arte plásticas, catálogos de exposição e outros inúmeros documentos poderiam ser aqui citados sobre o tema de sua morte, tamanha a relevância do fim para qualquer narrativa biográfica e, particularmente, pela violência e pregnância dos sentidos implícitos em seu assassinato, que torna o seu fim ainda mais presente nas edições de sua história de vida. O tigre e sua fome servirão para introduzir certos aspectos da abordagem da morte, como a diferença entre a sua representação e a sua vivência.

Mimesis e Diegesis

A distinção entre representação e vivência é abordada por Pasolini nas especificidades descritas na obra *La Divina Mimesis* (Pasolini, 2012), na qual ele contrapõe a ideia 'imitação perfeita' (mimesis) à 'imperfeita' (diegesis), inspirado em Platão. A distinção original entre mimesis e diegesis de Platão e Aristóteles é a oposição entre mostrar e contar — respectivamente. O maior valor da mimesis é logo reconsiderado nos estudos de Platão, quando aponta que, além das interferências mais explícitas da diegesis, também na imitação perfeita (mimesis), está em jogo uma distância do fenômeno. Logo, colocam-se duplamente: os diversos níveis de aproximação de diferentes representações em relação à vivência e, ao mesmo tempo, a inevitável distinção da experiência em relação a qualquer representação. A tensão entre níveis de representação com maior ou menor interferência vai além de uma discussão sobre fidelidade ou verdade. Pasolini propõe, de fato, um problema existencial: a separação entre o experiencial e o que é representado é uma agonística — uma tensão — e será uma constante na sua obra. Essa divisão não é vista como uma dicotomia polarizada e estanque; ao contrário, na maioria das vezes, retrata apenas vetores de argumentação que apontam para direções distintas, não necessariamente opostas. Dessa forma, Pasolini, defende sua relação fetichista com a realidade como a motivação dessa aproximação íntima do fenômeno em si e não exclusivamente das mediações que o representam — porém sem invalidá-las nesse processo.

Em seu grande tratado teórico, *Empirismo Herege* (Pasolini, 1981), ao buscar definir o que seria a 'Semiologia da Realidade', Pasolini delinea vários níveis de representação da realidade, que vão da simples observação passiva à edição do cinema, passando pelas especificidades de cada uma, como o desenho e a representação fotográfica. Entretanto, ele inclui um primeiro nível, que denomina de *Ur-signo* e que é a experiência do *pragma*, da experiência vivida, antes de ser contemplada ou narrada — demonstrando ser esse o ponto de partida de uma semiologia da realidade: a experiência pragmática da vivência real de um fato, em contraposição à sua observação distanciada ou mediada — portanto, antes da edição e antes da mimesis e da diegesis.

Pasolini, com os diferentes níveis de representação, amplia as gradações do distanciamento do sujeito em relação ao fenômeno: a vivência pragmática (*Ur-signo*), os níveis de observação mais ou menos mediados (*mimesis*) e as representações apresentadas para um interlocutor já sem chance de acessar a observação, mesmo que mediada, e que recebe o produto mais alteritário: o fenômeno narrado (*diegesis*). A *mimesis* guarda uma proximidade maior do *Ur-signo*, enquanto a *diegesis* uma inclinação para as interferências sobre essa experiência. Fica claro que o objetivo não é determinar uma *contrariedade absoluta* para diferenciar a experiência vivida da representada ou a *mimesis* da *diegesis*, sua reflexão complexa propõe muito mais uma *contraditoriedade relativa*. Não há ilusão de transparência (em relação ao fenômeno) de nenhuma das camadas de representação, sua questão é muito mais a constante indicação de suas opacidades e a descrição das especificidades de diferentes tipos de camadas. Essa opacidade fica clara devido à introdução de um elemento fundamental, a alteridade. A alteridade do fenômeno, dos suportes, das mediações e dos sujeitos.

Embora, sempre presente no processo de representação, a alteridade se torna um elemento fundamental para distinguir essas especificidades. Alteridade é uma categoria necessária, explicitada e valorizada na *diegesis*. Já na *mimesis*, é como se houvesse uma inclinação para a sua redução — por isso, se aproximando mais do *Ur-signo*, comparativamente. Se pensarmos em ‘evidência’ e ‘redução’ como inclinações, voltaremos a não pensar em ausências ou presenças absolutas. Assim, a ‘não *diegesis*’ ou a ‘*diegesis absoluta*’ constituem apenas balizadores conceituais para o que é mais importante: as linhas de ligação abstratas que conectam esses polos e determinam diferentes relações com uma visada mais dinâmica e com espectro mais amplo de variações, para além de apenas dois pontos individualizados *mimesis/diegesis*. Porém, para percorrer essas linhas de tensão, será impossível não partir da perspectiva teórica que diferencia esses dois conceitos, mais contraditórios do que contrários.

Para entendermos estas definições na obra de Pasolini, é fundamental explicitar seu contexto crítico, que é a reconstrução da Itália no Pós-Guerra e sua transição do fascismo para o capitalismo de consumo e as influências norte-americanas. Desse raizada de um nacionalismo arbitrário e tirânico do fascismo, a Itália dos anos 1950 e 1960 vai se modernizando, à luz de processos de aculturação.

No mundo, o cinema retoma a sua difusão intervalada na Segunda Guerra Mundial, tendo, por um lado, a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana e, por outro, movimentos de expressão particular, como o cinema latino-americano ou o europeu — neste caso, com manifestações artisticamente importantes, como o Neo-Realismo italiano, no qual a filmografia de Pasolini é muitas vezes enquadrada, apesar de algumas dissonâncias.

A televisão também inicia a sua difusão, em um processo de revolução cultural de massa que está apenas começando, e a política internacional se sustenta na dicotomia entre as duas potências político-econômicas da Guerra-Fria. Portanto, será sempre à luz do que viu e viveu culturalmente o autor que vamos ler sua revisão dos preceitos platônicos. Neste cenário, para o autor, a brutalidade anterior do fascismo e o novo tipo de violência contra a cultura proposta pelo ca-

pitalismo de consumo de influência norte-americana vão incitá-lo a aprofundar as distinções entre a experiência vivida e a representada e seus desdobramentos.

Pasolini compara o capitalismo de consumo e o uso profuso dos estímulos materiais como experiências mais carnisais, miméticas e geradoras de novos *Ur-signos*, e o discurso do comunismo, por vezes mais intelectualizado e diegético, apoiado em bases conceituais, referências teóricas e técnicas. O capitalismo vale-se mais da imagem (mais direta e fenomenológica) como força de sedução e o comunismo ele acusa de usar como base muito mais a experiência textual (simbólica e convencional).

Este uso particular da mimesis pelo capitalismo de consumo se distingue da defesa do valor ético do *Ur-signo* para Pasolini. Essa experiência mais profusa no capitalismo, por um lado, é 'artificialmente vivida', por prescindir de lastro cultural, possuir um vetor político de dominação, ser estrangeira e imposta. Por outro lado, contribui também para a sua desvalorização a ausência de uma experiência diegética intelectualizada com preocupações críticas que impeçam a naturalização passiva de *Ur-Signo* artificialmente proposto e vivido.

Aqui, mas do que a valorização exclusiva de uma outra forma de vivência ou representação, a experiência não intercruzada entre *Ur-signo*, mimesis e diegesis é que pode fundar a aculturação. Ações isoladas e desconectadas impedem as camadas de sobreposição de todos os níveis de experiência e representação. Vivências pragmáticas não podem ser revistas criticamente e, em outra perspectiva, posturas críticas conceituais não trazem lastro de experiência material — o que gera grande proximidade com o problema da representação da morte, como veremos a seguir.

Representações da morte de Pasolini

O uso da sua morte como objeto para aplicar estas reflexões conceituais é uma opção que pode ser justificada, como explanado anteriormente, pela relevância ética não só de sua factualidade, mas também pelas imagens e pelos discursos produzidos no seu entorno, seja no momento das definições parciais, seja nas outras fases de desvelamento das verdades. A experiência em si, de um lado, e as representações produzidas sobre ela, de outro. Para tanto, podemos, a título de organização, propor três fases para as representações sobre o assassinato do autor.

A primeira se dá no momento mais próximo de sua revelação, onde o contexto do crime, a sua vida pregressa e especulações políticas se misturam em um universo de dúvidas, mas onde a maior parte das certezas dá conta de uma situação inerente a uma vida marginal e fora dos critérios de segurança burguesa — a prática sexual com prostitutos em lugares públicos ermos e proibidos. Nesse momento, paralelamente às primeiras notícias, já circulam as imagens escatológicas de seu corpo.

Destacamos, nessa fase, o discurso de Moravia para o enterro de Pasolini, onde podemos vê-lo se deter na defesa do direito da conduta de risco de Pasolini e, de certa forma, associar sua morte com o direito de opção por um estilo de vida. Moravia parte de uma sentença que usa exatamente a alteridade como

denúncia: "...perdemos o que alguns chamam de o *Outro*, e que eu chamo o *Mesmo*, perdemos o *Outro* e o *Mesmo*...". Moravia segue explicando e defendendo que diferenças são essas que, naquele momento das evidências do cenário de sua morte, poderiam ser vistas de forma difusa como a diferença da moral e da dignidade social burguesa.

Moravia provoca falando de outras diferenças. Começa pela coragem, um índice maior desse atributo do que o encontrado na população geral; "inteligentíssimo e apegado ao real", e, por essa especificidade, o considera uma "testemunha diversa" e enfatiza a vantagem de uma sociedade de ter alguém assim que ainda é dotado de profunda e sensível inteligência e, segundo Moravia, sem cálculos ou segundas intenções. A diferença é, então, para Moravia, uma coragem, especialmente quando se expõe a riscos tão grandes de testemunhar, vivenciar e exibir a sua alteridade social. A coragem de ficar tão próximo de tudo que é distinto, como a cena do marajá com o tigre, ou de Pasolini com este país e o contexto político reacionário aos quais entregou a sua vida.

Depois, o seu discurso retoma a ideia do *Mesmo*: "Que entendo pelo *Mesmo*? Ele era um grande escritor e cineasta, um alimento precioso para qualquer sociedade. Qualquer país seria feliz de possuir Pasolini entre os seus filhos. Perdemos, sobretudo, um poeta e os poetas não são tantos no mundo...". Moravia mostra que a morte seria utilizada pelo senso comum inevitavelmente como uma alteridade indesejável, mas ele prova ser sua vida uma vivência possível da mesma Itália. Uma alteridade que nunca o impediu de se ver como um Italiano, de se colocar atravessado pelas mesmas tragédias coletivas, de se misturar com a elite e o povo, tanto em sua biografia como em suas obras ficcionais e documentais, sempre confortável e reflexivo como alguém que anda pela própria casa.

Moravia não é o único a falar nesse momento, Nazario descreve que Eduardo Sanginetti assina um artigo, no dia seguinte do assassinato, que diz "Finalmente nos livramos, aos pontapés, desse confucionista, resíduo dos anos 1950". Aqui, Pasolini é o *Outro* moralmente e temporalmente. Ou, ainda, o parecer psiquiátrico do professor Aldo Semerari, que jamais encontrou Pasolini e que afirma "coprófilo, psicopata do instinto, anormal sexual, homofílico e homossexual exibicionista e fetichista de instintos profundamente degenerados" (Nazario, 2007, p. 129) e voltamos ao *Outro* agora, denominado de anormal e por uma infinidade de adjetivos também 'anormais'. Ambos fecham essa primeira fase da representação de sua morte com leituras distintas o suficiente para se entender o conceito de alteridade.

A segunda fase compreende a primeira parte do julgamento que determina um crime, mas de defesa da honra, do prostituto Pelosi, que quer se privar de ser passivo na relação homossexual com o autor. A narrativa instaurada por um processo de investigação caótico é a divulgada pela imprensa e é a que perdura por algum tempo. Nessa fase, os discursos se dividem entre diferentes perspectivas: a intelectualidade que desconfia de alguma ação violenta de Pasolini, das circunstâncias de fato do crime e da ausência de justificativas para tamanho impacto das reações. Na população em geral, vemos a reação da burguesia conservadora, que resgata as avaliações de Sanginetti e Semerari para reafirmar

que morreu como devia um degenerado, e as classes populares passam a se ater a uma defesa incontestada ao jovem Pelosi, um jovem pobre que sofre um abuso de outra classe social — o intelectual Pasolini. No filme de Marco Tullio Giordana, podemos ver que, em certos momentos, Pelosi se torna um herói e uma espécie de ídolo para meninas de classes populares, que lhe enviam cartas de apoio. Se, na primeira fase, a conduta subversiva já era evocada, nessa fase do processo ela é consolidada. Pasolini dera realmente a sua carne para muitos tigres, Moravia estava certo.

A terceira fase envolve o redirecionamento do processo e a revelação do assassinato em grupo e, portanto, as conexões com os textos-denúncias de Pasolini que falavam de ameaças e de outras mortes de intelectuais que se opunham ao neofascismo. Nesse momento, toda a narrativa muda, dando um fundo político que envolve mandantes e intenções planejadas. Essa fase perdura até as comemorações de sua morte, em 2015, quando o livro definitivo de Zecchi volta ao achado policial e dá novas evidências ao fato com dados mais recentes.

É com essas três fases (a comoção inicial e crítica ao comportamento marginal; a versão da motivação de honra com a diferença de classe social e a real motivação das divergências políticas) que vamos lidar ao pensar a morte de Pasolini como um olhar para a representação comunicacional. Nas três, a alteridade é a grande questão, seja a excentricidade da conduta homossexual e marginal à sociedade burguesa; a diferença de classes sociais entre o intelectual e o sub-proletariado ou, por último, as divergências político-ideológicas. Como sempre acontece com as camadas de representação, o desvelamento da sentença judicial da última etapa jamais conseguiu anular totalmente os sentidos produzidos nas outras fases. Se sobrepõem e se misturam entre si, fornecendo mais dados sobre o fenômeno, mas, cada vez mais, criando um novo fenômeno nas próprias sobreposições. Como entender vivências e aproximações em cenários de tantos abismos socioculturais? Questões mais específicas sobre a representação da morte podem ajudar.

A representação da morte para Pasolini

Em *Design de Histórias I* (Gamba Jr., 2013), elaboramos três categorias para pensar a representação da morte: o **mórbido**, o **transcendente** e o **trágico**. Baseado nos estudos de Urbain (1997), recordamos que a tanatomorfose ou a decomposição cadavérica é um dos fenômenos de maior aversividade para a humanidade em diferentes culturas — salvo raríssimas exceções. Além de representar a tanatomorfose como decomposição, o mórbido pode se concentrar na representação do cadáver em si ou em lesões físicas que acarretam, por consequência, a morte: lesões da superfície corporal, exposição de vísceras ou sangue e ataques animais ou humanos.

Por um lado, é da **morbidez** uma atenção maior à mimesis. De início, vemos a profusão de morbidez ao falarmos da morte em Pasolini. O poder da comunicação visual das fotos de seu corpo dilacerado vão impactar as reações nas três fases e constituem, até hoje, uma “mensagem na garrafa” que pode gerar, por conta da aversão, repulsa, comoção, solidariedade ou ódio.

A **transcendência**, por outro lado, é a representação da morte com a ideia de algum tipo de continuidade e não com uma atenção unívoca à morbidez. A transcendência está presente de forma mais evidente nas narrativas religiosas ou místicas e traz em si a certeza da ausência do fim daquilo que cada época entende como sujeito (sua memória, sua percepção e sua cognição). A transcendência, porém, também pode ser encontrada na teoria sobre a pulsão do homem em narrar, como Benjamin (1985) descreve: a representação do homem que o salva da constante morte do instante e que, por isso, precisa tanto da diegesis para que o fenômeno resista onde já é findo. Essa diegesis, como única continuidade possível, é o que os tanatólogos vão denominar de alteridade assustadora. Alteridade à inexistência do sujeito e do fenômeno. Essa alteridade precisa reler o mórbido de alguma forma, ou negando a imagem e sua mimesis, ou buscando sua edição reconfortante.

A transcendência acompanha a vida e a obra de Pasolini, como um retrato possível dos anseios do povo – um exemplo pode ser a ascensão da empregada no filme *Teorema*. A religiosidade cristã e apostólica romana atravessa a obra do autor de forma contundente, representando inúmeras perspectivas sobre este modelo de transcendência cultural. Por último, a transcendência também se encontra no discurso de Moravia, quando pede pela sobrevivência da obra do poeta como forma de transcender à sua morte.

O **trágico**, por sua vez, seria algo gerado pela tensão entre mimesis e diegesis, algo que contempla as duas relações anteriores (mórbido e transcendente), mas que percebe a impossibilidade de sua autorrepresentação. Como vivenciar o *Ur-signo* da experiência da própria morte? É trágico que essa representação mórbida ou transcendente seja sempre a do outro – fora de contextos místicos, obviamente. A tamanha alteridade encontrada nas três fases da representação de sua morte parte de um dado óbvio, mas importante aqui: a ausência do próprio Pasolini como narrador. Portanto, é trágico que qualquer representação da morte seja sempre do outro.

O trágico é também a certeza de que o mórbido é uma mimesis inútil se não dá conta da narração futura, como também a transcendência corre o risco de se tornar uma farsa se for uma diegesis muito distanciada da dimensão mimética e do *Ur-signo*. Podemos retomar, aqui, a ideia da experiência artificialmente vivida, descrita antes como presente no capitalismo de consumo, e apontar o risco social de se relacionar com a morte em um ocidente materialista: a ausência de *Ur-signos* autênticos, de diegesis críticas e a prática de uma mimesis superficial e aculturada que aponta para uma representação amputada.

“Poderíamos pensar o trágico como o lugar do meio, que não pretende parar exclusivamente na experiência estética da tanotomorfose – como obsessivamente se concentra o mórbido –, nem superar essa questão apenas com a transcendência. Trágico é a função do tanatólogo: descrever a experiência do morrer para quem não morreu ainda.” (Gamba Jr., 2013, p. 93)

Somamos à distinção entre mimesis e diegesis ou entre o *Ur*-signo e as representações, agora, a oposição do mórbido ao transcendente. Colocamos o trágico como superestrutura que permite pensar todas essas relações de forma ampla e inter cruzada. O lugar do trágico para Pasolini é caro e permanente, seja na relação direta que tem com a tragédia clássica, seja na relação trágica que constrói com sua visão social. O trágico, para Pasolini, seria o eterno confronto entre a experiência real, a sua necessidade de narrá-la e os limites da linguagem em relação a esta experiência – o que vai gerar, por vezes, um pessimismo apocalíptico.

Quem confirma essa análise é Didi-Huberman, na obra *A Sobrevivência dos Vaga-Lumes* (2011), onde, ao analisar o texto *A Morte dos Vaga-lumes* (Pasolini, 1990), denuncia a abordagem apocalíptica do autor sobre os fins de experiências culturais e as destruições de expressões históricas na conceituação de ‘genocídio cultural’. A morte dos insetos narrada por Pasolini serve como metáfora para o fim de experiências locais de uma determinada periferia de Roma. Aqui, nos interessa o destaque de Didi-Huberman ao tom definitivo do autor, que podemos entender como um olhar trágico para a violência daquela experiência de finitude. Didi-Huberman evoca uma diegesis possível como resgate ou reaparecimento e faz referência a Benjamin para conceituar ‘intermitências’. A intermitência de um fenômeno que se pensava extinto, “ressuscitado” pela capacidade de representação histórica ou mnemônica. Pasolini, como Benjamin, valoriza essa dimensão histórica, narrativa e de resgate, mas não deixa de enxergar nela uma cruel finitude de um tipo de signo, o *Ur*-signo.

Pasolini vai reivindicar uma dimensão social do estudo da linguagem para enfrentar essa grande tragicidade do fim de uma determinada experiência cultural: o limite das narrativas em salvar verdadeiramente a experiência humana finda e a incapacidade do fenômeno de sobreviver sem a narrativa póstuma. Para dar conta da exposição destes limites, o autor aborda vários aspectos da cultura como estudar questões linguísticas junto com semiológicas, opor o dialetal à língua média; discutir representação no cinema em confronto com a literalidade; falar do neofascismo hedonista manifestado no capitalismo e a tecnocracia dos manifestos comunistas (como mencionamos antes); tensionar grupos marginalizados (subproletariados e camponeses) à hegemonia do comportamento burguês; ou ainda, de maneira mais ampla, comparar o comportamento na sociedade industrial e nas culturas arcaicas.

No caso da língua média Italiana se sobrepondo à dialetal, Pasolini aponta que a primeira vai obstruir canais linguísticos de mimesis e criar uma certa artificialidade, que a aproxima de uma alteridade predatória, estrangeira e associada à morte real de uma tradição – um genocídio cultural, como descrito pelo autor. Pasolini denuncia o fim da existência de uma experiência linguística e cultural que permitiria a tal continuidade narrativa defendida por Benjamin ou a intermitência apontada por Didi-Huberman, o que seria uma transcendência cultural às mortes dos sujeitos e dos fenômenos individualmente.

O cinema, como linguagem, mostra, enquanto a literariedade conta. Como vimos antes, Pasolini vai confrontar o *modus operandi* argumentativo e textual do manifesto comunista com a desarticulação semântica e o impacto vivencial do capitalismo de consumo – um regime que se mostra exaustivamente, em detrimento do

primeiro, defasado e obsoleto, que apenas narra de forma exclusivamente conceitual e distanciada. Vai denunciar também que, por outro lado, a diegesis burguesa se torna um *modus vivendi* opressor e artificial, que é incorporado como aculturação — assim como acontece no choque entre as sociedades arcaicas e as industriais.

Portanto, o colapso da capacidade de vivência fenomenológica, diegética e mimética simultaneamente é, para Pasolini, a criação de um mundo de estímulos que podem romper com referências fundamentais e gerar identificações arbitrárias e sem imanência. Nesse sentido, o capitalismo de consumo parece saber, como ninguém, usar estímulos da materialidade fenomenológica para sobrepujar singularidades culturais — e o faz com desejos massificados e materiais, propondo uma nova forma de aculturação: a mimesis, que perde seu contato real com o pragma e gera um interlocutor acrítico, passivo e aculturado. Eis a ‘experiência artificialmente vivida’.

Se voltarmos às obras que representaram a morte de Pasolini, vamos encontrar em *Pasolini, Um Delito Italiano*, de Marco Tullio Giordana, a descrição das três fases acima, para que o espectador possa compreender a experiência de muitos de seus contemporâneos pela aproximação gradual do fenômeno perdido: o assassinato do autor. O evento da morte de Pasolini precisa atravessar uma diáspora entre o fenômeno e a sua maior proximidade mimética, o que envolve, paradoxalmente, várias fases de diegesis em um processo policial de investigação — no filme, é o inquérito que narra. Narrativas mais ou menos especulativas, mais ou menos distantes da experiência ou mais ou menos comprometidas com o fenômeno em si.

Ao fim, uma decisão polêmica do advogado de defesa faz com que cesse o processo, ele já cumprira sua função: revelar mais do que o fenômeno, as diversas camadas de sua representação. Sem pretensões de transparências totais, as camadas nunca deixam de existir, apenas se tornam visíveis. O processo judicial cumpre seu papel de realizar um tipo particular de diegesis, que pretende uma problematização da impossibilidade da mimesis, na medida em que deixa à mostra as alterações infiltradas na leitura material, fenomenológica e simbólica de um assassinato.

Já no filme de Ferrara, há um foco na construção de uma espécie de *thriller*, onde o suspense da narrativa — que se concentra nas vinte e quatro horas antes da morte — cria uma expectativa única sobre o desfecho. As verdadeiras causas e consequências da morte ficam esvaziadas para a maior parte do público. Causas e consequências que são os grandes elementos trágicos da morte — que maculam a morbidez e a transcendência com dor, impossibilidades e inexorabilidades.

Quanto às causas de cunho político, no filme, há algumas alegorias sutis, que servem somente para quem conhece muito a biografia do autor. As notícias lidas na manhã anterior pelo personagem e sua última entrevista, concedida a um jornal, servem para anunciar o suspense do risco — um risco difuso. As consequências se limitam a dor dos amigos mais próximos e, em particular, da mãe, sua grande relação de vida e que dá o desfecho trágico ao filme: a dor da representação da morte no outro.

A cena do assassinato tem sua morbidez reduzida não por artifícios diegéticos de distanciamento do fato, mas por uma aproximação mimética da situação real do crime. A morte deu-se em um local muito escuro e isolado — que permitiria,

portanto, a ação erótica marginal que se daria ali. Logo, a ausência de luz experienciada pelos verdadeiros actantes da cena foi valorizada realisticamente e pouco se pode ver das consequências físicas das agressões, diminuindo a obscenidade da visualização clara da violência no filme. Ao contrário da imagem que vazou na mídia na época e que já seria uma foto do corpo dilacerado no dia seguinte.

Dois obras inacabadas dão o tom de transcendência neste longa-metragem. Ferrara reconstrói parte das obras (uma literária e outra cinematográfica) do autor que não foram finalizadas e o faz a partir das anotações que foram preservadas. A primeira, literária, que se concentra na descrição do ambiente político e corrupto da época, é usada como alegoria das causas do assassinato. Já o filme inacabado, *Porno-Teo-Kolossal*, que seria uma continuidade de seu último filme produzido, *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, de 1975, traz seu antigo parceiro, ator e amigo Ninetto interpretando uma espécie de alter ego do autor, que, nesse roteiro do filme, é um personagem visionário, porque descreve uma visão transcendente da morte — como se fora a morte do próprio autor.

Toda a narrativa é alegórica, como em *Saló*, e a cena da morte do protagonista é representada por uma longa escada que afasta o sujeito de seu planeta sem que ele se dê conta. Ao parar para urinar, ali mesmo na escada, é que o protagonista se dá conta da vertigem da distância e pergunta se aquilo seria a morte para um outro personagem — que representa uma espécie de anjo. O anjo diz que “O fim não existe. Espere e qualquer coisa acontece”. Os dois se sentam e esperam. É a espera pelo fenômeno onde já se pressupunha apenas a diegesis transcendental — mais uma provocação da obra do autor sobre a representação da morte, essa edição que só é possível aos outros.

O livro de Nazario e sua menção ao corpo dilacerado e o livro de Zecchi e Visca, que propõem os termos massacre e morte violenta, respectivamente, vêm confirmar a proposta do processo descrito no filme de Marco Tulio: nos aproximar de uma narrativa mais comprometida com o *Ur-signo* do que outras que atravessaram as reações sociais impregnadas de preconceitos e moralismos. Lembramos da morbidez. A crueza do fenômeno volta em uma linguagem científica pelas mãos rigorosas do estudo de Nazario, que cria uma rede de autores e estudos, de dados e análises, e de relações entre biografia, cronologia e obra. Volta também na linguagem jornalística, pela abordagem histórica dos livros de Zecchi e Visca. Zecchi usa fotografias originais e entrevistas, para recuperar a trajetória processual e os fatos vividos e mostra um outro jornalismo daquele que Pasolini condenaria em *Empirismo Herege* e colocaria abaixo da pior literatura, pela sua artificialidade e pelo seu descompromisso com o humano. Nazario, Visca e Zecchi fazem uma historiografia documental, precisa e com capacidade de comover na leitura.

Para encerrar este texto, trazemos uma obra ainda não descrita, a *Pietà*, uma intervenção urbana do artista plástico Ernest Pignon, que faz um tributo a Pasolini nos quarenta anos de sua morte, em 2015, e que foi espalhada pelas ruas de Roma, Ostia, Nápoles e Matera — cidades relacionadas à biografia e à obra do cineasta. Essa obra aparece na última linha da busca de ocorrências no *Google* (figura 1).

Nela, vemos Pasolini carregando seu próprio corpo morto. Nessa *Pietà* tão particular, o Pasolini que carrega parece nos oferecer, para tomarmos em nossas

mãos, o Pasolini cadáver. Pignon foca no rastro de dúvida que se preserva em seu assassinato. As soluções que conseguem reconstruir o “como” e que anulam os primeiros “porquês” não conseguem responder a uma pergunta de forma mais concreta para além do “quem” assassinou Pasolini. A grande questão é outra: “o quê”, de fato, matou o autor?



Fig. 3. Intervenção urbana de Ernest Pignon para os 40 anos da morte de Pasolini, 2015.

Sem termos mais a certeza óbvia e não menos complexa de um crime passionai e de motivação sexual, já com a revelação de um crime com intenções políticas e sociais, fica ainda a pergunta sobre as verdadeiras autorias por trás do fenômeno. Talvez, a frase que Pignon sugere para a sua obra: “O que você fez com minha morte?” seja a grande pergunta na biografia de Pasolini e que Moravia, muito precocemente – ainda no enterro do autor – já tinha nos avisado que a morte de um poeta nos faria: muitas indagações.

Vendo a oferta de Pasolini de seu próprio cadáver, é impossível não lembrar da fábula do tigre e do sultão e da menção à coragem de entregar-se, mesmo que a um contexto adverso, como a sociedade reacionária italiana da fala de Moravia. Ao final, a Itália se revela muito mais violenta que o autor – que sempre fora acusado por ela de violento. Violenta tanto no que produziu no ato, como no que gerou de leituras póstumas.

Pignon conseguiu expressar com um desenho – ofício menos conhecido de Pasolini, que além de cineasta, poeta, dramaturgo, romancista e semiólogo foi também desenhista –, a dimensão trágica que o autor um dia encontrou no desenho do folheto inspirador. Desenho que, nos níveis de realidade descritos pelo autor em *Empirismo Herege* (1981), se encontra exatamente entre o *Ur-signo* e o fim da cadeia de representações, o audiovisual e as diferentes capacidades miméticas e diegéticas – uma representação de grande capacidade de evidência da existência da mediação. O desenho está ali, escondido entre as camadas de representações, mais ou menos alteritárias e dentro da extensa e híbrida obra de Pasolini.

Pignon cita Goethe para explicar sua relação com o desenho: “Se não desenei não vi”. Talvez a força trágica do desenho diante da experiência carnal e crua do *Ur-signo*, das diegesis arbitradas do texto e da mimesis do audiovisual seja justamente a de nos voltar ao trágico: mesmo desenhando, fotografando, escrevendo e filmando, estamos sempre nos debatendo com o mórbido e o transcendente da experiência finda, mas impossível de ser finita — proposta final do anjo ao personagem de Ninetto no filme inacabado do cineasta.

Na tensão entre *Ur-signo*, mimesis e diegesis, há uma espécie de castigo prometeutico e platônico que o desenho de Pignon nos convida a colocar no colo, como Pasolini fez toda a vida. O tigre o seguiu muito de perto, sempre. E não foi por descuido do autor, nem por algum interesse particular da fera. Isso se deu pela sua coragem, como descreveu Moravia. A mesma coragem que relatou o intocável indiano e que Pasolini nos provocava a ver com um empenho de quem delira. O tigre-desenho saiu do folheto, passou pelas páginas de Toffolo e Maconi e já agiu na cena desenhada de Pignon. É como se o tigre-desenho nos apontasse para consequências dos estudos mais contemporâneas sobre linguagem, onde já se pressupõe: a representação é o próprio fenômeno. Na intervenção urbana, não podemos mais ver o tigre trágico no desenho, mas ele está lá, de uma forma que só a relação de um sujeito com o fenômeno pode suscitar: a preservação das camadas e seu acesso póstumo.

Essas sobreposições não são infinitas nem sem lastros da realidade, nos lembra a paixão fetichista do autor. Wittgenstein vai também nos lembrar que a autonomia da representação em relação ao fenômeno é relativa (GAMBA JR, 2013). É deste autor a denúncia de que o vínculo social das linguagens nos afasta de uma relativização absoluta de uma representação narcísica e vivida só a partir de uma dimensão subjetiva e de que, além disso, a experiência perceptiva, embora atravessada pela cognição, não é sobreposta integralmente: “a realidade constrange”, diria ele. Pasolini encontraria, nesse constrangimento, a violência necessária do fenômeno (perceptivo e compartilhado coletivamente).

Talvez sejam ambos, esse constrangimento da realidade e o lastro coletivo da linguagem, a grande paixão de Pasolini demonstrada na evocação do *Ur-signo*, da pulsão mimética e da possibilidade diegética de reelaboração de tudo. Uma visada trágica que salta de um para o outro como um percurso inevitável de busca da experiência. Seja essa experiência a do fenômeno ou já a da sua representação. E cada época vai escolher que saltos e pontos dessa corrente têm mais demandas de serem expostos por serem mais negligenciados.

O tigre trágico nos espera em qualquer canto de mundo que seja não só um canto, mas um conflito. Um conflito social violento entre países pobres e ricos, favelas e grandes centros, entre subúrbios da periferia e bairros nobres, entre nações ricas e pobres, sociedades arcaicas e modernas, entre governos fascistas e neofascistas, entre estar vivo ou só representado e entre morrer de fato ou apenas como narrativa. São esses os cantos do mundo onde encontraremos o tigre pasoliniano pronto para nos devorar. Seja quem tem ou não a coragem de vê-lo.

Nesses cantos improváveis a uma cartografia tradicional estará a obra e a poética de Pasolini nos convidando, de forma violenta, a ver o mórbido e o transcendente, por meio de todos os níveis de realidade, que vão da vivência mais íntima à

mais mediada das representações, entendendo que a dimensão trágica e, ao mesmo tempo, o gozo de tudo estão nessas impossibilidades complementares.

Para fechar essa diversidade de representações e para ilustrar as preocupações do autor, que, pela consciência da morte de tudo, se permitiu abjurar obras, rever termos, renegar grupos que apoiou, confrontar quem já foi parceiro, mudar de veículos, gêneros, objetivos e reler a própria obra, segue o último parágrafo de sua última entrevista, concedida algumas horas antes de seu assassinato. A entrevista foi para o jornalista Furio Colombo, cujo título foi sugerido pelo próprio entrevistado: “Estamos todos em perigo” — cena que é usada como disparador do suspense na obra de Ferrara. Nesta última fala publicada, seu cuidado e revisão envolve justamente as noções de fenômeno e representação.

Pasolini, após usar a palavra ‘verdade’ na resposta, recebe em troca uma pergunta provocadora do jornalista: “E qual é a verdade?”. Em sua réplica, Pasolini percebe o erro do termo no desafio do interlocutor e pede desculpas, como cabe a alguém que reconsidera as camadas de representação. Como reconsideração, usa o mesmo termo que propõe esse artigo ao sugerir a substituição pela palavra ‘evidências’. Nesta fala, Pasolini também fala do trágico como uma direção única e excludente; usa sempre o pronome ‘nós’ para deixar claro o ‘mesmo’ descrito por Moravia e, ao final, lista as ações de “ter, possuir e destruir” como um ‘jogo assassino’. Ter, possuir e destruir aparecem como uma sina cíclica de quem se apega demais como um “obstipado” e, ao mesmo tempo, desconsidera demais como um negligente, deformando algum propósito arcaico mais digno que deveria haver lá entre o fenômeno e a sua finitude. Só a violência do fim pode nos confrontar com as violências necessárias da representação — e vice-versa.

“Me desculpe por ter usado essa palavra (verdade). O que eu queria dizer era ‘evidência’. Deixe-me reordenar as coisas. Primeira tragédia: uma educação única, obrigatória e errada, que nos empurra para uma mesma arena em que temos de ter tudo a todo o custo. Nessa arena nós somos empurrados para uma formação de guerra em que alguns carregam canhões e outros, porretes. Aqui nós a temos, a velha máxima de dar razão para os mais fracos. Mas o que eu estou dizendo é que, de alguma forma, todos são fracos, porque todos são vítimas. E todos são culpados, porque todos estão dispostos a jogar esse jogo assassino da possessão. Todos aprendemos a ter, possuir e destruir.”

(Pasolini, “Estamos Todos em Perigo” entrevista a Furio Colombo, *Jornal Tuttolibri*, 1º de novembro de 1975)

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- GAMBA JR., Nilton G. *Design de histórias I - O trágico e o projetual no estudo da narrativa*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.
- _____. *Sísifo: fetiche e linguagem - Pasolini e a Pós-modernidade naturalizada*. Rio de Janeiro: Revista Teias, v. 14, n. 31, p. 7, 2013.
- _____. *Narrativa e AIDS. Noites Felinas e as Dualidades da experiência narrativa Pós-moderna*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2004.
- LUCIA, Visca. *Pier Paolo Pasolini, una morte violenta*. Roma: Ed. Castelvecchi, 2015.
- MACONI, Gianluca. *Il delitto Pasolini*. Padova: Becco Giallo, 2011.
- NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- PASOLINI, P. P. *La Divina Mimesis*. Bueno Aires: El Cuenco Del Plata, 2012.
- _____. *Os jovens infelizes. Antologia dos ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- _____. *Empirismo herege*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 1981.
- TOFFOLO, Davide. *Pasolini*. Milão: Rizzoli Lizard, 2015.
- URBAIN, Jean-Didier. *Morte in Vida/Morte – Tradições – Gerações, Enciclopédia Einaudi*. vol.36. Rio de Janeiro: Ed. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1997.
- ZECCHI, Simona. *Pasolini massacre di un poeta*. Milão: Ponte Alle Grazie, 2015.

Autores

ORGANIZADORES

Nilton Gonçalves Gamba Junior

Coordenador do DHIS - Laboratório de Design de Histórias do Programa de Pós-graduação em Design do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Possui graduação em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Escola de Belas Artes da UFRJ, mestrado em Design pela PUC-Rio e doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela mesma instituição. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Membro fundador da Cia. Nós Nos Nós de circo-teatro.

gambajunior@puc-rio.br

Solange Jobim e Souza

Possui pós-doutorado pela Université de Vincennes - Saint Denis, Paris 8 (2016). Doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992). Mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1978). Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1974). Professora adjunta aposentada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professora associada da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora visitante do PPEDU/UFSJ, no período de fevereiro de 2020 a março de 2021, com auxílio do CNPq. Coordenou o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa da Subjetividade - GIPS, de 1998 a 2010. Em 2011, criou o Núcleo Interdisciplinar de Memória, Subjetividade e Cultura (NIMESC), que integra os Departamentos de Psicologia e o Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, desenvolvendo atividades de pesquisa e extensão.

solangejobim@gmail.com

AUTORES

Ana Vanessa Silvério

Possui graduação em Grado de Licenciado en Diseño de Objetos y el Título de Diseño Industrial pela Pontificia Universidad Católica de Valparaíso(2006) e doutorado em Pós-graduação em Design pela Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro(2018). Tem experiência na área de Desenho Industrial.

vsiviero@ead.cl

Carlos Guilherme Mace Altmayer

Pesquisador e professor adjunto do Departamento de Integração Cultural da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Doutor e mestre pelo Departamento de Arte e Design da PUC-Rio e membro da Red Conceptualismos del Sur. Pós-graduado em sócio-psicologia pela FESPSP e marketing pela ESPM.

galtmayer@esdi.uerj.br

Davison Coutinho

Cria da Rocinha e “enfeitiçado” por pesquisar sobre a cultura, sustentabilidade e inovação nas favelas. É Doutorando em Design pela PUC/Rio e pesquisador do DHIS/PUC-Rio. Tem experiência na área de Design Social, atuando nos temas de inovação social, sustentabilidade comunicacional, terceiro setor, metodologias participativas, artesanato e serviços. Atua na coordenação pedagógica e administrativa do NEAM/PUC-Rio e do Instituto TMJ Rocinha.

infprofessor@gmail.com

Eliane Jordy

Pós Doutorado Júnior - PDJ/CNPq (2017-2019) junto ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes e Design da Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio. Doutora em Design pela Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio (2017), Mestre em Design pela mesma Universidade (2012) com especialização em Literatura e Cultura pela Universidade Estácio de Sá (2006), Graduada em Letras pela Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, Nova Friburgo - RJ (2001). Formação Técnica em Teatro pela Faculdade da Cidade (1990). É pesquisadora do grupo de pesquisa APRENDESIGN: Design em Situações de Ensino Aprendizagem, que reuniu todos os grupos anteriormente certificados pela PUC-Rio e pertencentes ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Consultora UNICEF para o projeto de Elaboração de um Plano Pedagógico para a Educação de Primeira Infância - Creche e Jardim de Infância - na República Democrática de São Tomé e Príncipe - África. Desenvolve projetos junto ao UNICEF e Banco Mundial em São Tomé e Príncipe - África. Membro afiliado da Rede Nacional de Ciência para Educação. Teve 1 artigo premiado no 7º Congresso Internacional de Design da Informação publicado Selected Readings of the 7th Information Design International Conference em 2016. Tem atuado principalmente nas áreas de Design/Educação, Educação e Interdisciplinaridade, Design Social, Educação formal e não formal.

eliane.jordy@gmail.com

Flavia Nizia

Doutora em Educação (2008) e Mestre em Design (1995) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Bacharel em Desenho Industrial, com ênfase em Comunicação Visual (1995) pela mesma instituição. Pesquisadora colaboradora do CREMIT (Centro di Ricerca sull'Educazione ai Media all'Informazione e alta Tecnologia) - Departamento de Pedagogia da Università Cattolica del Sacro Cuore, Milão, Itália - no qual realizou Doutorado com Estágio no Exterior - PDEE (2005/06), como bolsista da CAPES. Também atua como pesquisadora na PUC-Rio no JER (Diretório de Pesquisa Jovens em Rede) desde 1998, e no LIDE (Laboratório Interdisciplinar Design Educação) desde 1994. Na área da docência atua como professora do quadro complementar do Departamento de Artes & Design (desde 2009), , atualmente ministrando as disciplinas de História do Design I, Teoria do Design, Tendências em Comunicação Visual, Projeto - Planejamento, Projeto - Usos e Impactos Sócio Ambientais e Anteprojeto de Comunicação Visual. Participa como pesquisadora de projetos junto ao UNICEF e Banco Mundial da República de São Tomé e Príncipe, ao IPTI, a CVM e ao Instituto Pró-Saber. Áreas de interesse: ensino de Design, Design em situações de ensino-aprendizagem, práticas pedagógicas, materiais didáticos, construção do conhecimento, processos de ensino-aprendizagem, criatividade, mídia educação, media literacy, visual literacy, cultura visual e ideografia

flavianizia@puc-rio.br

Gabriel Cruz

Doutor em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017), mestre em design, especialista em cinema de animação e bacharel em desenho industrial pela mesma universidade. Atua como professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, professor assistente dos cursos de Design Gráfico e Design de Animação da Universidade Veiga de Almeida e Animador 2D na Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a distância do Estado do Rio de Janeiro. É Membro organizador do Seminário Brasileiro de Estudos em Animação (SeAnima). Também é membro da equipe fundadora do Prêmio LeBlanc de Quadrinhos, Cinema, Animação e Games organizado pela ECO-UFRJ, UVA e IFRJ. Pesquisador Líder do Laboratório de Artes para Ciências e Mídias Educativas (Lab ACME).

beluga.animado@gmail.com

Humberto Barros

designer com ênfase em ilustração, também músico, produtor musical, arranjador e compositor, possui graduação em Comunicação Visual pela UFRJ. Mestrado e Doutorado em Design pela PUC-Rio. Como músico, teve sua carreira compartilhada com nomes da música brasileira como, Frejat, Zeca Baleiro, Kid Abelha, Zélia Duncan, Ney Matogrosso, Ritchie, etc.

milubega@gmail.com

Jackeline Farbiarz

Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2001). Atua como Diretora do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio onde é também Professora Associada e Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Design. Foi, entre 2008 e 2012, Coordenadora da graduação em Design nas habilitações Comunicação visual, Projeto de produto, Mídia digital e Moda. Criou e coordena o Laboratório Linguagem, Interação e Construção de Sentidos/Design e é líder dos Grupos de Pesquisa Design na Leitura de Sujeitos e Suportes em Interação e Livros, materiais, recursos e novas tecnologias em contextos de ensino-aprendizagem. Como atividades decorrentes da atuação no LINC-Design/PUC-Rio é coordenadora geral do congresso TEIAS, evento interinstitucional e interdisciplinar que congrega os SILID- Simpósio sobre livro didático e SIMAR - Simpósio sobre materiais, recursos e tecnologias didáticas (PUC-Rio) e o Seduc@mídia.com - Simpósio Educação para as mídias em comunicação UFF). Desenvolve pesquisas e projetos com foco no Design a serviço da Educação que se inserem no eixo temático Sustentabilidade Humana com foco em diferentes perspectivas de inclusão. Seu referencial teórico integra cultura, sujeitos e linguagem na perspectiva da interação. Orienta pesquisas que reflitam sobre o Design como construtor e coautor de sentidos sociais. Atua na formação do designer e do educador para a inclusão com foco nas metodologias ativas, nos espaços participativos de ensino-aprendizagem, nos sistemas participativos de avaliação, nas tecnologias assistivas e na ludificação das práticas de ensino-aprendizagem. A formação em Letras e Educação sustenta ainda pesquisas e projetos em Design Editorial na perspectiva do Design na Leitura (Design Editorial a serviço da Educação), atuando na formação visual do leitor e dos agentes mediadores da leitura no âmbito da multimodalidade e das múltiplas inteligências, na gestão de pessoal e na produção de livros de literatura, livros didáticos e materiais didáticos. Atua regularmente como professora na graduação e na pós-graduação em Design em disciplinas como: Teoria e Enfoques Críticos da Comunicação no Design; Comunicação Interação e Autoria; Procedimentos Metodológicos, Docência em Design e Problemas Complexos: Colaboração, Inclusão e Parceria.. É consultora ad hoc do CNPq, CAPES e FAPERJ. Tem projeto APQ1/Faperj em desenvolvimento. Site do Laboratório: www.linc.net.br.

jackeline@puc-rio.br

Jaime Reyes

Jaime Reyes Gil (Santiago, 1969), es poeta, diseñador industrial y magister en Historia por la PUCV y doctor en Diseño por la PUC de Río de Janeiro, Brasil (su tesis doctoral se titula "Metáforas poéticas para la construcción de los oficios. La voz del Poeta Godofredo Iommi Marini"). Es Profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, donde ha ejercido la docencia, la investigación y la creación artística desde 1995. En dicha escuela ha sido director del programa de posgrado y actualmente es Jefe de Investigación y Creación y está a cargo del Archivo Histórico José Vial Armstrong.

jaime.reyes@ead.cl

Jorge Langone

Bacharel em Artes Plásticas UERJ, Mestre e Doutor em Design PUC-Rio. Professor no curso de graduação em design PUC-Rio. Possui interesse de pesquisa nos seguintes temas: “percursos”, “território” e “memória social”.

jorgelangone@gmail.com

Máira Lacerda

Doutora em Design pela PUC-Rio. Teve a tese selecionada no 32º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira (2018). Professora da Graduação em Comunicação Social da UFF. Atua em diferentes projetos de formação de leitores. Escreve e ilustra coluna mensal para o jornal Rascunho. Pesquisadora do LINC Design, onde supervisiona eixo temático relacionado à educação multimodal e ao letramento midiático.

maira_lacerda@id.uff.br

Nathalia Chaves Bruno

Designer de Produtos, Mestre em Design, Tecnologia e Sociedade pela PUC-Rio e Graduada em Psicologia (UVA). Ministrou as oficinas “High Low Tech” como professora visitante (PUC-Rio). Foi professora colaboradora do programa de residência Tecnologia na Moda do Laboratório de Atividades do Amanhã (Museu do Amanhã) onde orientou o processo de desenvolvimento de wearables para a exposição Interface/Interlace. Desenvolveu, em parceria com o LIFE-PUC Rio e a Coopa-Roca, o colar interativo Goya - finalista do Reshape Wearable 2015.

Atua como designer freelancer e investiga os processos de aproximação de pessoas de forma física e tangível através de dispositivos eletrônicos/computacionais.

nataliacbruno@gmail.com

Pedro F. Sarmiento

Doutor em Design pela PUC-Rio com foco na área de Semiótica e Literacia Midiática e com pesquisa comparativa entre dados do Brasil e Portugal. Lecionou no DAD (Departamento de Artes & Design) da PUC-Rio (2012-2021), no CCE (Central de Cursos de Extensão) da PUC-Rio (2016-2017) e no Instituto Infnet (2015-2017). Pedro lecionou disciplinas como Motion Design, Animação 2D Digital de Recorte (cut-out animation), Edição de Vídeo e Ilustração Digital. Pedro também foi membro do DHIS (Laboratório de Design de histórias). Pedro ainda atua como motion designer e diretor de arte no setor de publicidade (clientes como O2, Facebook, Trident, Rock in Rio, PetroRio) e também no setor cultural e museológico (Museu do Carnaval, Museu Municipal de Manaus, Santander Cultural) além de escrever e ilustrar livros infantis, dos quais destaca-se Ubuntu, O Mundo de Frida e Abracinho/Abracão, livros fomentados pelo edital da SME-SP e presentes em diversas escolas públicas do Estado de São Paulo.

pedrofsarmiento@gmail.com

Rita Maria de Souza Couto

Bacharel em Desenho Industrial, PUC-Rio, 1987; Bacharel em Comunicação Visual, PUC-Rio, 1988; Mestre em Educação, PUC-Rio, 1991; Doutor em Educação, PUC-Rio, 1997. Pós-doutorado na Escola de Belas Artes da UFBA, 2007. Atuação profissional: Professor Associado II do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Coordena o Laboratório Interdisciplinar de Design Educação, LIDE/DAD/PUC-Rio. Produção: É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ1C do CNPq. É Líder do Grupo de Pesquisa APRENDESIGN: Design em Situações de Ensino Aprendizagem, que reuniu todos os grupos anteriormente certificados pela PUC-Rio e pertencentes ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. No âmbito da Pesquisa em Design tem publicado livros, artigos em periódicos e em anais de congressos nacionais e internacionais, com ênfase no estudo dos temas: ensino do Design e Design no ensino, interdisciplinaridade, pedagogia do Design, Design em Parceria, entre outros. É consultora ad hoc do CNPq, da CAPES, da FAPESP e da FAPERJ. Integrou o Comitê Assessor do CA DI como membro (2016-2018) e coordenou o Comitê Assessor de Desenho Industrial do CNPq (2018 -2019). Desde o ano de 2006 é Editora Chefe da revista Estudos em Design.

ricouto@puc-rio.br

Rosana Ferreira Alexandre

Possui graduação em Desenho Industrial / Programação Visual pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), mestrado em Arte e Design para o espaço Público pela Universidade do Porto (2009) e doutorado em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017). Pesquisadora na área de museus, cultura e educação, com experiência no desenvolvimento de projetos de design nestes setores. Tem experiência na área de design gráfico, atuando principalmente em projetos de identidade visual e editoração entre Brasil e Portugal. Tem especial interesse no Design para experiência e em pesquisar a relação do Design com a cultura, educação, memória, museus e patrimônio.

rosanafalexandre@gmail.com

Sabrina Dal Ongaro Savegnago

Professora Adjunta do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e graduada em Psicologia pela mesma instituição.

sabrinadsavegnago@gmail.com

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



**Artes &
Design**
PUC-Rio

Dhis.
Laboratório
Design e histórias

DEXIPO
DESIGN, EXTENSÃO E POLÍTICA **Artes &
Design**
PUC-Rio

 **VAGA
LUMES**
100 anos Pasolini