

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO SERTÃO
PERNAMBUCANO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPIP)
CAMPUS SALGUEIRO
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM METODOLOGIAS DO ENSINO DE LÍNGUAS**

DANIEL MARCOLINO CLAUDINO DE SOUSA

**PRESENÇA E AUSÊNCIA DO TRÁGICO: UMA INTERLOCUÇÃO
ENTRE “A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E “PAI E FILHA”**

SALGUEIRO - PE

2023

DANIEL MARCOLINO CLAUDINO DE SOUSA

**PRESENÇA E AUSÊNCIA DO TRÁGICO: UMA INTERLOCUÇÃO ENTRE
“A TERCEIRA MARGEM DO RIO” E “PAI E FILHA”**

Monografia apresentada à
Coordenação do curso de
Especialização em Metodologia de
Ensino de Línguas do Instituto
Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Sertão
Pernambucano, *campus* Salgueiro,
como requisito para obtenção do
título de especialista em Metodologia
do Ensino de Línguas.

Orientador(a): Prof. Valter Cezar
Andrade Junior.

SALGUEIRO - PE

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S111 SOUSA, Daniel Marcolino Claudino de.

PRESENÇA E AUSÊNCIA DO TRÁGICO : UMA INTERLOCUÇÃO ENTRE "A TERCEIRA MARGEM DO RIO" E "PAI E FILHA" / Daniel Marcolino Claudino de SOUSA. - Salgueiro, 2023.
47 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Metodologias do Ensino de Línguas) -Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, Campus Salgueiro, 2023.

Orientação: Prof. Msc. Valter Cezar Andrade Junior.

1. Educação. 2. Conto. 3. Curta-metragem. 4. Trágico. 5. Indústria Cultural. I. Título.

CDD 370

Gerado automaticamente pelo sistema Geficat, mediante dados fornecidos pelo(a) autor(a)

**PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM METODOLOGIAS DO ENSINO
DE LÍNGUAS**

A monografia “**Presença e Ausência do Trágico: uma interlocução entre A Terceira Margem do Rio e Pai e Filha**”, autoria de Daniel Marcolino Claudino de Sousa, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pela EMEL/IFSertãoPE, como requisito parcial necessário à obtenção do título de Especialista em Metodologias do Ensino de Línguas, outorgado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano – IFSertãoPE.

Aprovado em 30 de dezembro de 2022.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Valter Cezar Andrade Junior (Orientador)
IFSertãoPE – *Campus* Salgueiro

Prof. Sandro Francisco Detoni
Faculdade de Tecnologia de Barueri - FATEC

Prof. Cícero Barboza Nunes
IFSertãoPE – *Campus* Salgueiro

Profa. Maria Cristina Stello Leite
Secretaria Municipal de Educação do Município de Jacareí – SME

Profa. Kelyva Freitas Abreu
IFSertãoPE – *Campus* Salgueiro

SALGUEIRO - PE

2023

*Dedico este trabalho a todas as pessoas
que aliam sensibilidade à crítica e que
acolhem em seus espaços de ação
profissional a força emancipatória da
mudança, cujo trabalho de mediação
enquanto docentes esmurra a
democracia liberal e, em seu lugar,
promove a materialidade do horizonte
de uma perspectiva socialista. Dedico-o
ainda às revoluções na China, em Cuba,
no Vietnã, na Venezuela, na Bolívia, e
ao movimento de Guerrilha no Araguaia.
À memória de Salvador Allende!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Valter Cezar Andrade Junior pela generosidade, pelo cuidado nas trocas de mensagens, pela sensível e precisa orientação, pela partilha política.

Aos professores do curso, especialmente, Kelvya Freitas Abreu, pela insustentável gentileza, e aos participantes da banca examinadora, Prof. Cícero Barboza Nunes, pela generosidade nas observações e aulas, pelas valiosas colaborações e pelas sugestões; ao Prof. Sandro Francisco Detoni, igualmente pelas observações cuidadosas e valiosas. À Profa. Maria Cristina Stello Leite, pela disponibilidade e partilhas dos letramentos e alfabetizações que demandam a vida.

Aos colegas de turma José Cláudio Gomes Dantas e Paulo Henrique Gominho Novaes, pelas reflexões durante o curso do curso, risos, deboches, críticas e vergonhas (involuntariamente) partilhadas.

*“Sofri o grave frio dos medos,
adoeci. [...] Sou homem, depois
desse falimento? Sou o que não foi,
o que vai ficar calado”.*
(João Guimarães Rosa)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ATER “A Terceira Margem do Rio”, conto de João Guimarães Rosa analisado neste trabalho.
- PAFI “Pai e Filha” (Father and Daughter), curta-metragem de Michael Dudok de Wit neste trabalho analisado.
- LDB Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional.
- BNCC Base Nacional Comum Curricular.
- IMDb Internet Movie Database.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O TRÁGICO E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	17
3	ATER E PAFI: O ENREDO, O TRÁGICO, A DISSONÂNCIA.....	34
4	CONCLUSÃO	44
	REFERÊNCIAS	46

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo identificar e analisar a presença ou eliminação do trágico em “A Terceira Margem do Rio”, conto de João Guimarães Rosa, cânone da literatura brasileira, e em “Pai e Filha”, curta-metragem de Michael Dudok de Wit, amplamente premiado em grandes festivais no mundo e com larga divulgação e excelente receptividade em plataformas como YouTube. Tal discussão se situa no âmbito da literatura comparada, uma interlocução entre literatura e cinema. Partimos da hipótese de que o trágico compõe fundamentalmente o conto em questão e de sua eliminação no curta, tanto na solução da trama quanto na narrativa a partir dos elementos que operam para a realização dos dois produtos culturais. Temática e enredo aproximam as duas obras a ponto de ser legítima a afirmação de que o curta teria sido inspirado no conto, exceto pelo desfecho. Desse modo, entendemos que o curta elimina o trágico com a apresentação de uma solução definitiva para a trama, enquanto o conto coloca em suspensão as razões que movem o personagem Pai, cultivando o trágico, isto é, resistindo ao desfecho comunicativo, em que o leitor seria agraciado com um final compreensível. Este trabalho pretende, pois, por meio de abordagem de tipo qualitativa (bibliográfica e fílmica) e dialética, pautado na literatura comparada, analisar e comparar um texto literário a outro fílmico, colocando-se como mais uma prática possível de leitura e crítica de textos a ser desenvolvida no Ensino Básico por professores de Língua Portuguesa. Fundamentou essa pesquisa a noção de que a indústria cultural opera pela semelhança entre as obras, isto é, pela identidade, modo de capturar o interesse do leitor/espectador, operado, inclusive pela instituição escolar. Sua estrutura é repetida na forma de clichê a fim de espelhar mais claramente o narcisismo espectral, que se dá na medida em que faz com que o leitor/espectador antecipe-se aos eventos, tornando-o “autor” dentro da diluição de autoria que caracteriza a constituição de tais obras. Nessa lógica, as obras precisam ser inteligíveis, apreensíveis pelo público mediano. Se essa fórmula vale tanto para a literatura quanto para o cinema, é sintomático que os critérios para a escolha de um texto literário na escola encontre todo um aparato de referências canônicas ao qual o professor recorre para respaldar o valor de arte dos textos escolhidos, ao passo que, em contexto escolar, o mesmo não se passa com a seleção de obras fílmicas. Por que, pois, pode-se dizer que a exigência do “nível” (ou mesmo de expectativa emancipatória ou “pedagógica”) de qualidade destas obras é menos criteriosa do que aquelas? A fim de vislumbrar essa disposição de elementos narrativos que as aproximam ou não de um produto da indústria cultural, a partir de Adorno e Horkheimer, Nietzsche e Platão, dentre outros, analisamos a presença do *trágico* como elemento de “dissonância”, de recusa à identidade antes mencionada. Nossa pesquisa nos levou à constatação de que o conto se distancia das características de um produto industrial e o curta, ao menos quanto a seu desfecho, aproxima-se.

Palavras-chave: Educação. Conto. Curta-metragem. Trágico. Indústria Cultural.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo identificar y analizar la presencia o eliminación de lo trágico en “A Terceira Margem do Rio”, cuento de João Guimarães Rosa, canon de la literatura brasileña, y en “Pai e Filha”, cortometraje de Michael Dudok de Wit, premiado en los principales festivales del mundo y con amplia difusión y excelente acogida en plataformas como YouTube. Esta discusión se sitúa en el ámbito de la literatura comparada, una interlocución entre literatura y cine. Partimos de la hipótesis de que lo trágico compone fundamentalmente el relato en cuestión y su eliminación en el cortometraje, tanto en la resolución de la trama como en la narrativa a partir de los elementos que operan para la realización de los dos productos culturales. El tema y la trama unen las dos obras hasta el punto de que la afirmación de que el cortometraje se inspiró en el cuento es legítima, excepto por el final. Así, entendemos que el cortometraje elimina lo trágico con la presentación de una solución definitiva a la trama, mientras que el cuento suspende los motivos que mueven al personaje Pai, cultivando lo trágico, es decir, resistiendo el desenlace comunicativo, en que el lector es agraciado con un final comprensible. Este trabajo pretende, por tanto, mediante una investigación cualitativa (bibliográfica y fílmica) y dialéctica, basada en la literatura comparada, analizar y comparar un texto literario con otro fílmico, situándose como una práctica más posible de lectura y crítica de textos a ser desarrollado en Educación Básica por profesores de Lengua Portuguesa. Esta investigación se basó en la noción de que la industria cultural opera a través de la similitud entre obras, es decir, a través de la identidad, una forma de captar el interés del lector/espectador, operada, incluso por la institución escolar. Su estructura se repite en forma de cliché para reflejar más claramente el narcisismo espectacular, que se da en la medida en que hace que el lector/espectador anticipe los acontecimientos, convirtiéndolo en “autor” dentro de la dilución de la autoría que caracteriza la constitución de tales obras. En esta lógica, las obras necesitan ser inteligibles, aprehensibles por el público medio. Si esta fórmula es válida tanto para la literatura como para el cine, es sintomático que los criterios de elección de un texto literario en la escuela encuentren todo un aparato de referencias canónicas a las que recurre el docente para sustentar el valor artístico de los textos elegidos, al mismo tiempo que mientras que, en un contexto escolar, no ocurre lo mismo con la selección de obras cinematográficas. ¿Por qué, entonces, puede decirse que la exigencia de la calidad “nivelada” (o incluso emancipadora o “pedagógica”) de estas obras es menos juiciosa que aquéllas? Para vislumbrar esta disposición de elementos narrativos que los acerquen o no a un producto de la industria cultural, desde Adorno y Horkheimer, Nietzsche y Platón, ente otros, analizamos la presencia de lo trágico como elemento de “disonancia”, de negación de la citada identidad. Nuestra investigación nos llevó a darnos cuenta de que el cuento se distancia de las características de un producto industrial y el cortometraje, al menos en cuanto a su desenlace, se acerca.

Palabras clave: Educación. Cuento. Cortometraje. Trágico. Industria Cultural.

1- INTRODUÇÃO

*“Proa da palavra / Duro silêncio nosso pai /
Margem da palavra / (...).”
(Caetano Veloso / Milton Nascimento)*

A discussão acerca da perspectiva pedagógica quanto à utilização de textos literários e audiovisuais¹ nas escolas é complexa e tem suscitado um debate acalorado e controverso. Assim, questões a respeito de como se deve utilizar determinado material pedagogicamente podem tomar caminhos diversos e contraditórios. Contudo, nesse campo, uma preocupação se coloca: como “respeitar” o literário em sala de aula? Mais: como operar com o literário a fim de produzir nos estudantes - e nos professores - a escuta não administrada, a contrapelo da indústria cultural - que procura reduzir tudo ao excessivamente comunicável -, de modo que o potente se afirme? Como evitar o conforto desse canto de sereia em que se constitui a comunicação estabelecida pelo produto industrial e pelo fetiche da mercadoria? Nesse sentido, é possível dizer que determinada obra é, em grande medida, um produto da indústria cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer? É do que este trabalho tentou tratar a partir de dois produtos culturais.

Independentemente da resposta que venhamos dar às perguntas acima, um educador que selecione um texto literário para usar em sala de aula terá sobre si determinada demanda pedagógica que parece ser diferente daquela apresentada pela seleção de obras fílmicas. Assim, é sintomático que os critérios para a escolha de um texto literário na escola sejam de uma ordem tal que encontra toda uma plataforma de referências canônicas amplamente referendadas pelo ambiente escolar à qual o professor recorre para respaldar o “valor de arte” dessa escolha, ao passo que o mesmo não se dá quanto às obras fílmicas utilizadas por professores para fins similares. Tais obras, com frequência, apresentam-se como ilustração de conteúdos das disciplinas. Por que se pode dizer, pois, que a exigência do “nível” (ou mesmo de expectativa emancipatória ou “pedagógica”) de qualidade é menos criteriosa quanto aos

¹ Neste trabalho, ainda que haja nuances que distingam cada termo, usaremos indistintamente “filmes”, “audiovisual”, “produto cultural” ou “obra fílmica” para nos referirmos ao curta-metragem “Pai e Filha” em questão.

filmes? Corroborando o movimento para com essa suposta baixa qualidade dos filmes, a fim de vislumbrar essa disposição de elementos narrativos acima tratados entre literatura e cinema, neste breve trabalho analisamos a presença e a não presença do trágico nos dois produtos culturais, a saber, “A Terceira Margem do Rio” (doravante, ATER), conto de João Guimarães Rosa (2005 [1962]), e “Pai e Filha” (Father and Daughter, 2001, doravante, PAFI), curta-metragem de Michael Dudok de Wit (2001), como vocação ou não para o dissonante que parece constituir a obra de arte. Procuramos demonstrar como a eliminação do trágico pode espelhar a realização do *modus operandi* da indústria cultural.

A análise entre esses dois trabalhos mencionados acima se deu em virtude da evidente semelhança de tema e de enredo entre eles. No entanto, a semelhança não se estende ao desfecho, sendo, pois, fundamental no sentido que cada um toma. Cremos que a diferença entre os desfechos – mas não somente - aponta para um tipo de relação com o espectador/leitor que muito foi estudado por Adorno e Horkheimer (2006). Neste trabalho, trataremos algumas dessas questões à tona.

Para o cumprimento do escopo mencionado acima, pesquisamos em plataformas de publicação oficial de artigos como “SciELO” e “USP”, não obtendo artigo ou tese que relacionasse os dois produtos culturais aqui em questão. Numa busca menos específica, encontramos apenas um “Blog”, “Padoca Filosófica”², que faz menção à relação entre os dois, chamando o público para um debate presencial que haveria, mas sem registro escrito ou em vídeo. No entanto, como se sabe, há bastantes trabalhos que estabelecem relação entre texto literário e filme, sobretudo, quando um é derivado do outro, isto é, quando o texto “converte-se” em filme (ou o contrário), como é o caso de “Morte em Veneza”, de Thomas Mann, que *foi filmado* por Luchino Visconti, ou grandes autores como Tolstói e Dostoiévsky, que tiveram seus livros adaptados, por exemplo. A lista é imensa. No Brasil, há versões originais para o cinema de obras fundamentais do repertório nacional, como “Brás Cubas” (1985), de Júlio Bressane, que *reinventa* o romance de Machado, desfidelizando-se dele. Com isso, quer se afirmar que a obra fílmica não contrai

² Disponível no seguinte link: <https://www.padocafilosofica.com.br/post/pr%C3%B3ximo-evento-10-04-father-and-daughter-aliado-ao-conto-e-m%C3%BAsica-a-terceira-margem-do-rio>.

necessariamente dívidas ilimitadas e irrevogáveis para com o livro do qual parte, ainda que a pressão do público e a expectativa sobre o lançamento do filme sejam uma modalidade das muitas de pressão social e comercial que sofre a produção, o que acaba por repercutir na concepção do filme que, de modo geral, não é um aspecto pouco relevante.

Peço licença ao leitor para fazer a seguir uma afirmação pessoal sobre essa relação livro-filme-livro a partir das declarações de escritores que tiveram seus livros adaptados em vida, quando eles declaram ter gostado do filme baseado em uma obra sua. Não pretendo reduzir a questão a essas observações. No entanto, afirmo que é forte minha impressão de que *falta autoria* na concepção do roteiro, mas, sobretudo, na condução da direção, levando-se em conta que o filme “adaptado” é uma outra obra e não uma simples conversão de livro em filme. Faço essa afirmação pensando, sobretudo, em Raduan Nassar e em José Saramago, que declararam ter gostado do resultado eloquente de “Lavoura Arcaica” (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e “Ensaio sobre a Cegueira” (2008), de Fernando Meirelles, respectivamente: “Na obra de Luiz Fernando Carvalho, o compromisso parece ser com o texto de Raduan Nassar: é ao romance que o filme se endereça.” (TARDIVO, 2009, p. 03). Afinal, não teria sido essa a razão para Stanley Kubrick ter se recusado a ler o roteiro de Stephen King sobre filme baseado na obra desse escritor, o premiado “O Iluminado” (The Shining, 1980)? A polêmica dividiu opiniões, pois os que defendiam Stephen King “disseram que o filme cortou partes essenciais da trama e mostrou um viés enigmático e nem sempre claro do tema.” (FERRAZ, 2022). A clareza na abordagem do tema é um aspecto da indústria cultural. Assim, o imaginário gerado pela obra literária desperta certa expectativa de ver em filme o que se leu no livro e, com frequência, as grandes produtoras escolhem exatamente *best sellers* para “adaptar”, colocando no grande público a esperança de uma resposta confirmativa de bilheteria.

Voltando ao conjunto de referências a que fizemos alusão mais acima, vale dizer que ele exclui a possibilidade de aventura no desenvolvimento deste trabalho, uma vez que essa aproximação entre os dois textos (conto e curta) encontra amparo numa vasta literatura. No entanto, há se de observar as tecnologias de que ambos são compostos, decerto em muito divergentes, visto

que o conto é constituído de caracteres visuais gráficos e o outro, audiovisual, de imagens em movimento, o que exige da pesquisa o devido cuidado na “transposição” para o texto dos elementos fílmicos que compõem o curta.

Considerando o aporte mencionado, partiremos da noção de que, de modo geral, um produto da indústria cultural responderá a uma simplificação dos elementos que movimenta na construção da trama. Apesar dessa simplificação, um produto que não corresponda aos preceitos da indústria cultural tenderá à complexificação dos elementos que compõem a trama. No entanto, essa complexificação não significa o embaralhamento das peças em jogo visando à dificuldade de identificação por parte do espectador/leitor em antecipar-se ou mesmo que dificulte a “compreensão” da história como se houvesse algo apreensível da ordem de uma moral, por exemplo, ou de certa acomodação de sentido semântico. É o caso de determinados filmes policiais, em que o espectador é levado a descobrir “junto” com o herói o autor do crime que gerou a trama. Não é esse tipo de complexificação a que estamos fazendo referência. Aqui, deve-se entender como complexificadora a negação ao atendimento de demandas dramáticas levantadas no conflito e que pede resolução simples e direta ou mesmo que a solução seja apresentada progressivamente, como num diálogo em que supostamente o mal-entendido seja superado por uma comunicação progressiva e racional. Assim, deve-se considerar que para escapar à indústria cultural não é suficiente nem mesmo necessário recusar a narrativa linear. Como já apontamos, trata-se de outra ordem de complexidade.

No primeiro tópico deste trabalho, tomamos as características do conceito “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer (2006), que nos interessa para situar o horizonte de nossa hipótese quanto às características dos dois trabalhos aqui analisados. No tópico seguinte, analisamos a relação do trágico com a indústria cultural antes discutida. Nosso objetivo foi demonstrar a pertinência da noção de “trágico” em Nietzsche (“O Nascimento da Tragédia”, 1992) na discussão travada para a compreensão dos trabalhos de Rosa (2005) e de Wit (2000). Por fim, tomamos os protagonistas do conto e do curta a fim de analisarmos a consistência de cada um diante da elaboração que

demonstram fazer frente aos pais ausentes (personagens dos dois produtos culturais) e compará-los entre si.

Para finalizar esta introdução, se me é dado elaborar conscientemente, afirmo que o sentimento impulsionador desta pesquisa foi, em grande medida, o da *Travessia*, que, como um fantasma, não completa sua errância, premeindo-se nos *entres* das margens da palavra/existência. Foi esse o espírito narrativo do conto de Rosa, que se apresentou a nós como hipótese deste trabalho na medida em que aloja o trágico. Por outro lado, nossa relação com o curta é dúbia, pois se, por um lado, ele coloca o trágico de modo devido, alimentando-o de modo econômico e coerente, por outro, contrapõe-se ao texto de Rosa na medida em que soluciona o drama da personagem principal, com a eliminação do trágico, conciliando drama e solução com o reencontro entre Pai e Filha num pós-morte.

2- O TRÁGICO E A INDÚSTRIA CULTURAL

A noção corrente de trágico diz respeito à ruptura de uma situação prévia de certa estabilidade. Perde-se *tragicamente* algo (valeroso). Esse sentimento se mostra em várias dimensões da vida, seja quanto ao afeto, quando duas pessoas que se amam são apartadas por um evento que se impõe definitivamente, impedindo o amor de realizar-se; seja no exemplo literário de “Édipo Rei”, de Sófocles, em que um homem desposa a própria mãe, tendo com ela quatro filhos, depois de ter matado o próprio pai³. Esse sentimento de falta, de ausência, de corte, pois, caracteriza o trágico.

Não recorreremos à etimologia da palavra tragédia (que deriva do grego, *tragoidía* = trágos + oíde, bode e canto, respectivamente), conforme diz Prado (2010), pois ela não nos ajuda propriamente, senão para apontarmos o nascedouro dessa festa religiosa em que se bebia e celebrava a existência de Dioniso, deus da desmedida (*hýbris*, em grego), deus indomesticável, bárbaro, o contrário de Apolo. É nesse sentido que, de modo geral, ficou corrente em ciclos universitários - e mesmo fora da academia - apontar informalmente que determinadas pessoas sejam dionisíacas ou apolíneas, querendo com isso indicar quando uma pessoa é menos ou mais organizada, impetuosa ou racional, festiva ou séria, respectivamente.

Essa divisão de modos de viver, pensar e sentir foi amplamente apresentada por Nietzsche ao tratar do trágico no mundo grego. No entanto, essa relação entre os dois termos pode resultar numa análise simplista e pouco potente epistemicamente. Assim, conforme se pode ler no trabalho “Rebeliões da Senzala” (1988), de Clóvis Moura, ela tem amplo uso ideológico na imposição da supremacia branca como projeto político-cultural, quando afirma que os europeus seriam apolíneos e, por isso, racionais, sofisticados⁴, e os negros, alegres, espontâneos e, por isso, dionisíacos, *desracionais*. A noção de

³ É curioso pensar nas razões do autor do conto quanto à escolha de um personagem-homem que abandona a vida ordinária e, ao mesmo tempo, ventilarmos os efeitos na narrativa cujo cenário apresentasse o abandono realizado por uma mulher, a mãe do personagem-narrador.

⁴ Em anúncio oficial do país, Martinica, lê-se: “Paraíso: Martinica une sofisticação francesa à alegria caribenha”, publicado em 01/08/2015, disponível em <https://entretenimento.r7.com/viagens/fotos/paraíso-martinica-une-sofisticacao-francesa-a-alegria-caribenha-26082019>. Consulta em 20/08/2022.

Sérgio Buarque de Holanda do brasileiro como cordial é caudatária dessa perspectiva.

Portanto, para a compreensão da questão do trágico nos produtos culturais aqui em questão, vale a pena acentuar a noção mesmo de *desrazão* para caracterizar o espírito trágico para mais à frente indicarmos, por outro lado, como a arte pode se apresentar em conformidade excessiva com a necessidade de comunicar, de deixar-se domesticar, que é o que pensamos que, em grande medida, pode ser o caso de PAFI.

É oportuno lembrar que a perspectiva dualista é problemática em aulas de língua portuguesa brasileira que se pretenda polissêmica. Assim, parece ser necessária a consideração de problematização dessa posição redutora, que é, em nosso modo de ver, fundamental ao professor, pois a posição dualista é limitadora também para o aluno, que, numa perspectiva emancipatória que se tende a professar correntemente na educação formal, precisa ser convocado para as múltiplas possibilidades de entrada nas questões da vida e que têm como aporte a língua.

Nesse sentido, a *desmedida* (*hýbris*) como parte do dionisíaco parece mesmo uma noção desligada da “boa obra de arte”, do belo, que passou na História a caracterizar a arte e que até hoje permeia o imaginário popular quando se diz com entusiasmo que determinada obra é uma obra-prima. Trata-se, de modo geral, de uma obra cujas medidas são simétricas, que as cores são moderadas, e que tudo nela pede licença para comunicar, dialogar, ainda que, como diz Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia” (NIETZSCHE, 1992), o anseio de beleza, de festas, de divertimentos, tenha surgido da carência, da privação, da melancolia, da dor. Expressão desse conjunto de sentimentos apolíneos (a ponderação, a racionalização, a boa medida), ainda diz Nietzsche, é a doutrina cristã:

A doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, toda arte, ao reino da mentira — isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em “outra” ou “melhor” vida. O ódio ao “mundo”, a maldição

dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso. (NIETZSCHE, 1992, p. 13).

A esse sentimento de anulação da vida, do repouso, Nietzsche contrapõe o espírito dionisíaco. Sendo assim, como contramoeda, o dionisíaco é a afirmação da vida, como espírito indomável, o espírito trágico dos gregos, contrapondo-se à razão, espírito organizador, que varre a desmedida, que apara as pontas, que domestica. É nesse sentido que afirma Marilena Chaui:

A razão, colocada como princípio único do real e da conduta humana, serve para domesticar o espírito trágico e agonístico dos gregos, afirmando que o bem, o belo e o justo são a concórdia e o acordo entre os homens e entre os seres. O predomínio exclusivista do apolíneo é, para Nietzsche, a agonia e morte do espírito grego e da filosofia. (CHAUÍ, 2002, p. 28).

Segundo Nietzsche, o processo de domesticação do espírito trágico encontra-se já prenunciado em Eurípedes como tensão épica e proposta de resolução da lacuna apresentada pelo trágico, que viria a ser comum na moderna trama das peças e dos romances. Nietzsche afirma sobre esse processo: “‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’” (NIETZSCHE, 1992, p. 73). Essa ironia contra a *ironia socrática*, queremos crer, é o anti-belo eliminado dos produtos *bem-realizados*⁵ que caracterizam a indústria cultural.

Ao contrário de Nietzsche, conforme Newton Bignotto (1993), Platão, no Livro VIII de “A República” (2000), considera a tragédia promotora da tirania, quando afirma que “os poetas trágicos, na sua qualidade de sábios, não de perdoar a nós e àqueles que têm um governo próximo do nosso, por não o recebermos na nossa cidade, devido a serem encomiastas da tirania.” (PLATÃO, 2000, Livro VIII, 568a, p. 267). Platão ainda exclui esse gênero de sua utopia, alegando outra razão:

Ouve e repara. Os melhores entre nós, quando escutam Homero ou qualquer poeta trágico a imitar um herói que está aflito e se espraia numa extensa tirada cheia de gemidos, ou os que cantam e batem no peito, sabes que gostamos disso, e que nos entregamos a eles, e os seguimos, sofrendo com eles, e com toda a seriedade elogiamos o

⁵ Bem realizado do ponto de vista técnico, com simetria, semanticamente compreensível. Por isso, talvez seja ingênuo o espectador que, ao pensar que esteja justificando seu “gosto” por determinado filme, elogia sua produção. Em alguma medida, atualmente, as produções apresentadas ao grande público se equalizaram quanto à produção.

poeta, como sendo bom, por nos ter provocado, até ao máximo, essas disposições. (PLATÃO, 2000, Livro X, 605a, p. 305).

A passagem acima em recuo parece um elogio do filósofo grego à tragédia. No entanto, acompanhemos a passagem logo adiante:

Mas quando sobrevém a qualquer de nós um luto pessoal, reparaste que nos gabamos do contrário, se formos capazes de nos manter tranquilos e de sermos fortes, entendendo que esta atitude é característica de um homem, ao passo que aquela, que há pouco louvamos, o é de uma mulher? (PLATÃO, 2000, Livro X, 605a, p. 305).

Para Platão, o comportamento de uma pessoa frente a uma situação de luto, quando se padece, é correspondente à mulher, mas indigno ao homem. Assim, a tragédia levaria os homens a agirem como mulheres quando se esperaria deles *tranquilidade* e *fortaleza*. Para Newton Bignotto (1993), que analisa essas conhecidas passagens mencionadas anteriormente, o ataque feroz de Platão à tragédia se deve à demarcação entre o discurso poético e o discurso filosófico, pois para Platão o discurso poético era nocivo para “a constituição de uma cidade ideal, porque forjava falsas ideias sobre temas essenciais” (BIGNOTTO, 1993, p. 731). Além disso, para Bignotto, Platão acusa os trágicos de seduzirem “com belas vozes e palavras enganadoras os incautos habitantes de regimes fracos.” (BIGNOTTO, 1993, p. 732).

Assim, se para Platão as razões para exclusão da tragédia de um governo passam pelo quão enganador possa ela ser para o leitor/espectador, não poderia ser essa a razão de seu acolhimento na instituição escolar? Seria ainda possível “enganar” por meio da literatura? Isto é, correríamos o bom risco de termos grupos de alunos tratando determinados textos literários como *verdades estéticas* (AVANCINI, 2021)? Se o discurso poético não elabora conscientemente nem demonstra suas teses como o discurso filosófico, não seria exatamente por essa característica uma oportunidade potente de absorção de vivências, da alteridade, e, portanto, uma potente forma de contágio entre os jovens? Por fim, poderíamos perguntar se Platão não estaria expulsando o espírito trágico da cidade a fim de super-racionalizá-la, de tomar seus habitantes como seres racionais (apolíneos) e, com isso, expulsando a

dimensão da alteridade na medida em que a ficção é terreno fértil para a projeção do território de identificações⁶ e, por isso, da *diferença*?

É considerando essas questões apresentadas via Nietzsche e Platão, como por meio de Adorno e Horkheimer, conforme veremos, que a elaboração da crítica a esse processo de domesticação do trágico (ou expulsão) se faz necessária na instituição escolar em razão do forte predomínio dos produtos da indústria cultural ou do modo de acolhimento de tais produtos, que, na verdade, inclui também a literatura. A perspectiva simétrica da indústria cultural se generalizou de tal modo na sociedade que o cidadão mediano a reproduz mesmo quando se pensa estar diante de uma postura estetizante como na apreciação simples de um “pôr-do-sol”. Diante desse fenômeno, o espectador se sente impelido a exclamações e a desqualificar quem assim não proceda. Tal sentimento, no entanto, encontra-se engendrado de uma relação perceptível e enquadrada numa perspectiva bem-formada, compreensível, simétrica. Poder-se-ia acrescentar que se trata de uma experiência gramaticalmente comunicativa, porque inteligível. Assim, conforme já se mencionou, um pôr-do-sol pode ser facilmente apontado como belo, porque fora há muito codificado como belo, eivado ainda de pressupostos religiosos, pois não seria a natureza bela, porque simétrica? Não haveria nela uma “razão” de ser? Pois como dizer que algo nela é por acaso?

Considerando essa relação entre arte e simetria, desmedida e domesticação, desvelada por Nietzsche, pensamos se ela não nos ajuda a entender a solução apresentada no conflito da trama de PAFI. Ela – a solução – não engendra o *novo* como possibilidade. É regressiva, porque volta no tempo em que se deu o conflito, eliminando-o, porque informa que o *além-vida*, na verdade, tudo soluciona. O *hic et nunc* (aqui e agora) apenas é uma soma de instantes que é antecipada por uma lógica extrínseca, que tudo governa. Não se atualiza como se atualiza o plano de um filme, que se ajusta ao inusitado movimento da câmera. A satisfação que o encontro futuro reserva aos personagens, que vivem o conflito, está dada no espectador, pois, retroativamente. Assim, o futuro engendra uma vida administrada.

⁶ Para a diferença entre “identidade” e “identificação”, ver HALL (2008).

Administração de sentimentos, de sacrifícios, que projeta regras morais para os personagens terem seus merecimentos hipotecados em vida. Basta, pois, que a filha seja uma filha devidamente, que comprove seu amor pelo pai, demonstrando-o não apenas em pensamento, mas repetindo uma obsessão pelo reencontro, indo ao local-cenário que vivifica para o espectador o sentimento dilacerador da separação, numa palavra, do trágico.

Essa relação do espectador com a solução acima mencionada, deve-se admitir, é sedutora para o professor de língua portuguesa brasileira, que tem nesse desfecho reparador uma configuração que distribui lugares, que arremata, que encerra sentidos e, por fim, que satisfaz a expectativa gerada pelo conflito. Tal perspectiva é para ele tranquilizadora em razão da domesticação do elemento trágico, este sempre a promover a falência das apostas humanas. Ademais, sendo o professor investido de expectativa para responder a questões que fazem parte de um currículo que, por sua vez, responde a demandas externas de exames nacionais, ao menos na configuração da grande maioria das escolas e mesmo das universidades, parece estranho que, diante da configuração provocada pelo elemento trágico, de repente, a aula do professor acolha esse elemento, mostrando-se errante, “vaga”, “reticente”. Ao contrário, o professor deixa-se capturar pela possibilidade de organizar a relação do espectador/leitor com a obra, pelo deleite de um sentimento reparador como o da eliminação do trágico, apresentando o texto como próprio ao fim de comunicar, informar, e a isso se limitando. Um parentesco desse modo de lidar com a obra se dá quando o texto não impulsiona o leitor a uma perspectiva crítica frente à realidade a que se refere, convertendo sua materialidade em objeto pedagógico (ZILBERMAN, 1987), cujos fins, conforme sabemos, são de outra ordem.

Com a afirmação da perspectiva da indústria cultural, vemos ruir o propósito maior da língua, qual seja, a expressão *equivoca* da existência humana (BENVENISTE, 1991). A língua é, antes, *equivoca*, não uníssona, e, no entanto, a perspectiva da indústria cultural, que parece tomar o espaço escolar, retira o elemento de errância da linguagem humana, pois não é na “linguagem” animal, que “há, mesmo, uma correspondência ‘convencional’ entre seu comportamento e o dado que traduz” (BENVENISTE, 1991, p. 64)?

O conflito em PAFI segue a lógica de uma correspondência exterior, isto é, fora de uma diegese materialista, e é solucionada por esse elemento exterior. O que cremos ser importante acrescentar é o motivo dessa solução, que é engendrada por uma necessidade de eliminação do elemento perturbador, que exigiria da obra (e do espectador, por consequência) menos correspondência, sobretudo, quanto a sua demanda por repouso. Assim, a dissolução do conflito é moeda nessa perspectiva conciliadora. Tal sentimento de repouso, vale dizer, de amparo, é o grande pilar que move a identificação do espectador com o personagem. É o espelhamento do personagem no espectador que produz o sentimento de dor da separação entre Filha e Pai, numa palavra, pela presença do trágico ensaiado. O espectador espelha-se nessa dor sabida da personagem, que materializa a perda e movimenta a vida da personagem no culto da representação do ausente. Essa obsessão é possibilitada pela falta da vivência do luto, pela falta do corpo, pela incompreensão, enfim, do gesto (linguagem) de Pai. O luto não se realiza pela falta do corpo, e do gesto. Ao final, a travessia do curta é realizada, encerrada. A esperança é, por fim, gratificada, o que coloca o curta num movimento de progressão e premiação de um determinado esforço.

É nesse sentido que podemos afirmar que se o trágico comparece em PAFI é para melhor ser renegado. O fantasma do trágico esvai-se, dando lugar ao seu avesso: o repouso, para apontar sinteticamente a ideia de Nietzsche.

Noutra vertente, quanto ao conto de Rosa, Yudith Rosenbaum (2016) afirma que o personagem Pai, que vai para a *terceira margem* do rio talvez seja o mais humano de todos nós, pois ele está na passagem, em lugar-nenhum, que seria a posição por excelência do ser humano. Assim, por sua vez, ao contrário, o curta elimina esse não-lugar e, em troca, oferece-lhe um momento de eterna paz. Como enunciado no conto pelo narrador, “nosso pai”, que está vivo, ali, ao alcance “no ao-longe”, “ali, de grito” (ROSA, 2005), no entanto, nada diz, não gesticula, silencia: “puro silêncio, nosso pai” (CAETANO; NASCIMENTO, 1991). Essa falta, esse “puro silêncio” que nunca será falado é o que estamos identificando como trágico no conto de Rosa.

Citamos a música de Caetano e Milton Nascimento. Talvez seja o momento de dizer que o conto de Rosa inspirou diversos trabalhos no próprio campo da literatura, mas também no cinema, caso do filme homônimo de

Nelson Pereira dos Santos, de 1993, ou ainda na música, caso de “Curvas do Rio”, de Elomar, cantada incomparavelmente por Xangai, e da homônima, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, música esta que se espelha no tom lacunar do conto, no corte a que estamos fazendo referência, conforme se pode perceber nas expressões “duro silêncio” e “Nosso pai não diz”:

Oco do pau que diz: / Eu sou madeira, beira / Boa, dá vau, tristriz / Risca certa / Meio a meio o rio ri / Silencioso sério / Nosso pai não diz, diz: / Risca certa / Água da palavra / Água da palavra pura / Água da palavra / Água de rosa dura / Proa da palavra / Duro silêncio nosso pai / Margem da palavra / (...).” (VELOSO; NASCIMENTO, 1991).

Margem da palavra. A palavra é mesmo margeada pelo sentido, como o real que não se deixa tocar pela realidade, afastando-se incógnito, “belo, áspero e intratável”⁷. Duro abismo que recusa o laço: “A arte não reproduz o visível, não torna visível o invisível; sua eficácia, não sua verdade, refere-se ao que não pode ser dito, ao indeterminado, ao que é estranho, ao horror.” (FAVARETTO, 2015, p. 23).

A fim de tornar a discussão acerca da perspectiva da indústria cultural mais clara, tomaremos um exemplo recente. Conforme dissemos, o conto de Rosa inspirou, além das músicas referidas acima, várias outras obras, caso de um personagem da novela televisiva “Pantanal”⁸, da Rede Globo (2022), dirigida por Davi Alves, Noa Bressane, Roberta Richard, Walter Carvalho e Cristiano Marques, uma refilmagem de outra de mesmo título, dirigida por Jayme Monjardim, e exibida na Rede Manchete, em 1990. E se aqui faremos algumas anotações dessa inspiração televisiva é para que elas ecoem ao tratarmos do curta PAFI e o quanto tal inspiração se distancia do conto em questão.

O personagem que provavelmente tenha sido inspirado no conto de Rosa é o Véio do Rio. Mas ao contrário dos pais em ATER ou em PAFI, que nada falam, o Véio do Rio, que é pai do personagem principal do folhetim televisivo, é verborrágico. Seus discursos são a expressão da lei da natureza,

⁷ Referência ao poema de Manuel Bandeira, “O Cacto”. BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1967, p. 246.

⁸ Não nos deteremos especialmente em demonstrar a inspiração direta do conto de Rosa nos exemplos apresentados. No entanto, a relação de tais produtos apresentam por si mesmos vários dos elementos que assinalam certa filiação.

imbuídos da verve selvagem de uma onça que defende sua cria, matando para conservar o sistema cósmico vivo. Ele de tudo sabe e ri da surpresa de quem se assusta com essa proeza, caso de Juma Marruá, Jovi Leôncio e Zé Lucas de Nada. Ele conta principalmente com a ouvinte ideal, que resiste ao processo moderno de civilização, a já citada Juma Marruá. Nessa configuração, seus discursos são proferidos em palanques virtuais, como quem tem o olhar no horizonte, uma espécie de metalinguagem involuntária, já que fala (quase) diretamente para o espectador. Toda a linguagem de seus discursos é absoluta comunicação no esquema clássico, da emissão da mensagem que segue de A para B, cuja informação é preparada de tal modo que chegue a seu destino sem ruídos. O Véio do Rio é, assim, a expressão da *razão* de vivermos em conformidade com a Natureza, de respondermos aos desígnios retos dessa natureza. Nesse sentido, é ela a garantia da comunicação, da razão no meio de um mar – ou rio - de incongruências.

Nessa configuração, pode-se comparar o Véio do Rio, em alguma medida, a Javeh, Deus hebraico, que se vinga e é rancoroso com os inimigos. O Justo. Promete que eliminará o ímpio no tempo devido, nem antes nem depois, executando os desígnios de uma exterioridade justa. Com ela, o Véio do Rio mantém certa intimidade. É o que o habilita, por exemplo, a antecipar-se aos acontecimentos, quando anuncia que a “morte” de seu filho, Zé Leôncio, está próxima e que finalmente eles se encontrarão, resolvendo a cisma que todos têm de que o Véio do Rio não aparece para o próprio filho. Quem informa sobre essa parte do enredo é o próprio Véio do Rio, que é amplamente confirmado pelos vários *sites* ao comentarem e anteciparem os acontecimentos do folhetim. Sendo assim, o espectador se prepara para emocionar-se. No entanto, Zé Leôncio de nada sabe, mas, como o amor incondicional de Filha, em PAFI, ele, apesar das contrariedades de parecer ser preterido pelo pai, verbaliza que sente sua falta, que sempre o amou e que chega mesmo a sentir seu cheiro. As condições para o reencontro estão sedimentadas.

Representante do verbo substantivado, decantado, o Véio do Rio é para o espectador límpido como água cristalina. É compreendido por Juma Marruá, que infere de seus discursos mesmo quando ele desaparece, quando silencia, de modo geral, em sinal de reprovação a determinada atitude de alguém; ele silencia, porque fora desobedecido, porque algo não está em conformidade.

Ele é o guru ofendido. Mesmo em silêncio, fala, diz tudo, como um líder que, com gesto discreto, impõe a lei, as regras. Guardião do mosteiro da Natureza. Ele nunca está fora da palavra, à margem. Pretende, na verdade, dizer da simplicidade que seria a vida, uma quase natureza. “A vida é simples, nós é que a complicamos”. Essa frase cabe a ele. Contudo, aparenta estar fora da linguagem, como o monge que se exila, porque se exilou na Natureza, que é pura comunicação, que é anti-linguagem, porque simplificação, que é Deus, conforme palavras do próprio personagem em festa de casamento de Marruá. “Eles chamam de Deus, eu, de Natureza”.

Em alguns momentos do folhetim televisivo, o Véio do Rio é ele próprio o narrador, aquele que junta as pontas do enredo, moralizando a história que se desenrola. No episódio do dia 9 de setembro de 2022, o Véio do Rio, a que tudo assiste sem necessariamente estar presente, acompanha o enlace afetoso e ideológico de José Leôncio e seu filho mais velho, Zé Lucas de Nada. Este, depois do tiro que sofreu, chegando quase a morrer, nasce de novo, vendo as coisas de modo mais sereno, o que leva a uma harmonização com o pai, que veio a conhecer apenas depois de adulto. Na ocasião do referido episódio, pai e filho se entendem e celebram com sorrisos e abraços o enlace.

Corte para o Véio do Rio, que se encontra de frente para a casa como o espectador, que agora o acompanha a andar e a discursar sobre os destinos dos dois personagens, repisando o “renascimento” do filho mais velho, que acordou para as coisas essenciais. Nesse instante, busca com o olhar o espectador, transbordando a ansiedade do produto industrial que encerra as pontas, assina os acontecimentos, quase numa despedida. O recurso metalinguístico parece revelar, como paroxismo, a ansiedade de, por fim, assumir a veia discursiva dessa figura moral da novela. Igualmente, em seu final, no encontro entre o Véio do Rio e seu filho, José Leôncio, de várias formas anunciado, este pergunta ao Véio do Rio pela razão de ele nunca lhe ter aparecido em vida. A resposta do Véio é a de que ele – José Leôncio – nunca acreditou nessa possibilidade. Com isso, a narrativa, conduzida pelo Véio, desqualifica as hesitações de José Leôncio quanto ao amor do pai ou às razões tortas de suas linhas. Assim, tem-se um pantanal bíblico, cuja chave é a

fé e o mesmo sentido de PAFI, em que Filha jamais duvida de seu reencontro com Pai.

Se esse modo de assinar os acontecimentos (anunciando-o e julgando-o moralmente) é um condutor, um narrador ele mesmo, tal narração elimina o trágico no folhetim. Se o espectador sofre com a morte do protagonista, José Leôncio, logo enxuga as lágrimas, uma vez que fica sabendo que ele está logo ali, protegendo os seus, como fizera o anterior Véio do Rio, um anjo, que agora sucedido, descansa.

De outro modo, é ainda preciso acrescentar que o trágico não se dá apenas pela apresentação de lacunas do que não vem ao final, na separação, na ruptura. O trágico é também modo operador que impossibilita, em todo o processo, comunicar-se totalmente. O conto de Rosa nos apresenta meticulosa e diegeticamente essa tese. Assim, a primeira frase já nos apresenta a normalidade psíquica indiscutível do personagem e quanto ao cumprimento de seu papel social: “NOSSO PAI ERA HOMEM CUMPRIDOR, ORDEIRO, POSITIVO: e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas e sensatas pessoas, quando indaguei a informação.” (ROSA, 2005, p. 77, trecho em caixa alta no original). Apesar de descartada a loucura do personagem, que empobreceria o conto, levando o ato impensado do Pai para o campo da anti-razão, o narrador, perfeitamente humanizado como filho, diz ainda que a palavra “doido” era a todos pesarosa, mesmo proibida, ainda que não expressamente.

Mas, antes do grande acontecimento do conto, o pai não havia ido a lugar nenhum. A nenhuma parte, diz o narrador, o próprio filho, um narrador homodiegético, já que narra a sua própria história, a que vivencia. Não se falava mais no pai, apenas se pensava, diz ainda o narrador. Desse acontecimento, não se podia esquecer: “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.” (ROSA, 2005, p. 80).

Diferentemente de PAFI, o amor do filho não era de todo sem desconfianças, pois em algum momento ele se pergunta: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (ROSA, 2005, p. 80). Como na fé religiosa tenta-se cobrir a dúvida que abriria uma cratera no conforto do crer do crente, Filho-narrador

cobria essas queixas, dúvidas “por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu procedimento, eu falava: - ‘*Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim...*’; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.” (ROSA, 2005, p. 80, *italico no original*). Por quê? A pergunta sustenta todo o conto, que parece se situar no real, que resiste materializar-se na realidade que demanda o luto. O conto não nos dá o conforto do cadáver.

Se o conforto é o cadáver, que oferece a materialidade para o luto, sua ausência é ainda mais dolorosa. Lembremo-nos do caso das Mães da Praça de Maio na Argentina, que choram o desaparecimento de seus filhos em plena ditadura daquele país. Suplicavam por informações que pudessem levá-las a eles, vivos ou mortos.

Como se pode perceber, o texto de Rosa aqui em questão indicia algo de fundamental no humano, que, no entanto, é pouco digerível para expectativas festivas apressadas. É nesse ponto que lembramos que as escolas apressam-se em classificar as obras e fazer certo caça-caraterísticas nos textos que as liguem a determinados movimentos literários. Sendo assim, como a escola poderia acolher o *entre* de que se farta esse conto de Rosa? Sabe-se que a pressa dos professores em classificar as obras decorre muito frequentemente de uma formação livresca voltada para exames externos, que pesa como responsabilidade solitária no trabalho dos professores. Ainda que não estejamos exatamente direcionando nossa crítica ao professor com esse modo de recepcionar o texto literário, podemos claramente entender que há, no mínimo, um desperdício da matéria prima do texto de Rosa, pois todo o patrimônio imaterial que ele pode engendrar como formação que cala no fundo do humano, conforme fizemos notar, mostra-se estranho à gramática verborrágica da escola, que nomeia, descreve, mede. A escola atual brasileira é, em grande medida, caudatária dos interesses empresariais quanto à promoção de avaliações somativas externas como expressão quase exclusiva de qualidade educacional⁹.

⁹ Estamos em acordo com a análise de Luiz Carlos de Freitas, em “Reforma Empresarial da Educação: nova direita, velhas ideias” (2018), sobre o problema dos exames externos como principal conferidor do nível de qualidade do ensino, quando afirma que, “isolados do campo da educação, com uma visão estreita dos processos educativos, restrita ao âmbito das próprias

E, no entanto, há algo potente no *entre*. E, talvez, esse seja o melhor *lugar* para o trabalho de mediação da escola diante de um texto que lhe oferece o silêncio. Essa mediação pode frear a resposta que se tente ou se queira dar às perguntas do conto ou ao literário, de modo geral. Por que não pode o professor simplesmente “calar” diante do ponto final, sem pretender arrematar a história? Por que, pois, lidamos com dificuldade com a possibilidade de instalar o/a estudante no meio do literário, oferecendo-lhe o nada de uma perspectiva que suspende os sentidos previamente dados? No entanto, na prática, sabe-se, o que se procura em desespero é preencher as expectativas de definição do texto, como a colocar nos *is* os devidos pingos.

Os textos literários *transmitem* uma língua cuja prosódia pode e deve ser exercitada nas escolas. No entanto, como fazê-la soar nos grupos de adolescentes, se a literatura aparece como a velha senhora que se anuncia anacrônica diante do ritmo das conversas de WhatsApp e similares? De fato, parecem irreconciliáveis entre si. Contudo, essa inserção depende muito do investimento de desejo dos docentes. Nesse sentido, que língua os docentes praticam nos intervalos? *Do que se fala, como se fala? Certa bildung* romanesca não deveria ser pensada na própria formação dos professores? O que eles leem? Não fora Marx, que em sua tese 3 das “Teses sobre Feuerbach”, apresentou essa preocupação com os educadores: afinal, quem educa os educadores?

A doutrina materialista sobre a mudança das contingências e da educação se esquece de que tais contingências são mudadas pelos homens e que o próprio educador deve ser educado. Deve por isso separar a sociedade em duas partes – uma das quais é colocada acima da outra. A coincidência da alteração das contingências com a atividade humana e a mudança de si próprio só pode ser captada e entendida racionalmente como práxis revolucionária. (MARX *apud* SOARES, 2012, p. 01).

Comentando a passagem de Marx em recuo, Geraldo Ramos Soares (2012) afirma que “não existe transformação do processo real sem a transformação do processo de entendimento do real – é neste sentido que os educadores precisam ser educados permanentemente.” (SOARES, 2012, p. 03). A questão de quem educa os educadores não nos coloca diante de uma

tecnologias de medição, a maioria transforma-se em uma verdadeira ‘câmara de eco’ de si mesmo, em geral capturada pelo *status quo*.” (FREITAS, 2018, p. 86).

roda interminável, como a de procurar saber quem veio primeiro, se o ovo ou a galinha. A pergunta, pois, não é metafísica nem procura estabelecer, como Aristóteles, um Deus-imóvel, a partir do qual a vida é tornada possível e também a linguagem. Segundo Soares, para Marx,

os homens não podem ser concebidos desencarnados de suas identidades sociais, materiais, religiosas, políticas. É esse o homem que precisa ser transformado nas suas relações sociais. Quem vai educá-los? A resposta de Marx é múltipla. Ele não concebe a educação como puramente instrucional. Os processos revolucionários são educadores, são destruidores da antiga ordem, mas também podem acabar abrindo espaço para a restauração, como foi o caso da Revolução Francesa. (SOARES, 2012, p. 03).

Conforme afirma Soares na passagem em recuo, é preciso entender os educadores situados numa lógica material, que os caracteriza e que é, ao mesmo tempo, caracterizada pelas ideias dominantes, que são, por sua vez, ideias da classe dominante: “Ou seja, a classe que é o poder *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder *espiritual* dominante.” (MARX; ENGELS, 2009, p. 67). O problema, pois, para Marx, é de ordem da *luta de classes*. Assim, o papel da escola seria o de desenvolver um trabalho de elaboração do pensamento (mas que não se restrinja a uma elaboração abstrata, ao contrário, devendo partir das condições que são aquelas com que ela se defronta)¹⁰ para evidenciar as contradições do discurso ideológico, que sedimenta e autoriza a dominação da burguesia sobre a classe trabalhadora. Nunca é demais lembrar que os educadores são classe trabalhadora. Faz parte do trabalho da crítica a produção do contradiscurso. O contradiscurso busca revelar as lacunas intencionalmente apresentadas no discurso ideológico que, segundo essa configuração, prescreve “de antemão o *que se deve e como se deve pensar, agir e sentir.*” (CHAUI, 2016, p. 03).

Certos de que falta ao professor uma imersão continuada na literatura brasileira, para ficarmos num recorte que aqui nos interessa, como passar à sua familiarização e, por consequência, como levá-la aos estudantes se falta mesmo aos professores uma vivência da literatura e de textos de modo geral?

¹⁰ Pensamos em acordo com Marx quando afirma que “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (MARX, 1985, p. 329).

Os cursos de graduação em Letras e em Pedagogia, bem como o das várias licenciaturas e mesmo do bacharelado, certamente podem ser repensados no sentido de encaminhamento da formação crítica de leitores mais frequentes da literatura nacional, segundo o espírito crítico que anunciamos a partir de Marx.

Se entendemos que mesmo professores leem pouco literatura brasileira, conforme apontamos, de modo geral, as escolas demandam formal e praticamente, mesmo em literatura, uma relação com objetivos claros, que apontem características dos textos e possíveis chaves para compreensão do que arrolam na subjetividade tratada nas narrativas. Se há essa ocorrência de negação do trágico na seleção de obras literárias a serem trabalhadas com os alunos, o mesmo se dá com filmes, mas mais intensamente.

Como se pode verificar facilmente quanto à seleção de filmes, a escola submete-os ao uso secundário, ilustrativo. Ao contrário, a literatura é amplamente amparada por uma plataforma que conta com uma história e que é consolidada pelo parecer dos pares, o que se conhece como clássicos da literatura, por exemplo. A mesma designação de clássico, no cinema, não se refere a filmes necessariamente de qualidade equiparada à mesma designação na literatura. O cinema nasce como indústria e, por isso, dependente do público que o patrocina. Essa ligação coloca-o de joelhos frente ao arbítrio do sujeito narcisista, o cliente¹¹. Historicamente, conforme Zilberman (1987), na verdade, trata-se de uma inclinação “ao estabelecimento de uma hierarquia dos objetos culturais, na qual o livro ocupa o primeiro lugar, reinando soberano; mas também pela ênfase no domínio da linguagem escrita como objetivo último tanto do ensino como da habilidade de ler.” (ZILBERMAN, 1987, p. 65-66).

É preciso ainda situar esse diagnóstico a que estamos procedendo sobre a concepção de arte num conjunto mais amplo de crise da arte e mesmo da noção de modernidade, de modo que pensar a arte, hoje,

como conhecimento da realidade é algo problemático, pois tanto o real como os dispositivos da representação perderam a eficácia, dado

¹¹ É sintomático que a LDB 9.394/1996 já designasse o estudante como “cliente”, essa estranha entidade que se põe na ponta de um contrato a exigir o cumprimento deste, como é possível constatar no Art. 58, § 1º, quando se refere à Educação Especial: “Haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender às peculiaridades da clientela de educação especial.”.

o enfraquecimento do simbólico e da potência das imagens e de toda sorte de dispositivo de simulação (FAVARETTO, 2015, p. 22).

Assim, hoje, considerando a deposição do trágico da arte parece-nos pouco provável que Platão expulsasse de seu país ideal a literatura ou o cinema. Este já surge industrialmente e, como indústria, parece vocacionado a essa dependência comprometedora do contato com o público, de modo que lhe fica permitido – e até desejável - flertar com o ordinário ou mesmo ser uma janela para o ordinário. Uma espécie de reprodução da realidade, a realidade que o espectador quer ver, como um jornal, que alimenta a expectativa renovada do espectador pelo *mesmo*. Ora, o trágico é o contrário desse ordinário natural, sem problematização, conforme procuramos demonstrar.

Se podemos com certa facilidade elencar a problemática falta de familiaridade dos docentes com a literatura nacional, é preciso levar em conta todo o grave problema de falta de adesão dos estudantes às propostas pedagógicas das escolas e da chamada indisciplina estudantil. O cinema é, assim, convocado a arrefecer a dureza dos textos e estudos “sérios” das disciplinas com legado legitimado entre os pares intelectuais. O cinema, apesar de notória contribuição intelectual para pensar a sociedade, sofre a pecha de produto industrial, consolidado na cultura que se estabeleceu no mundo via cinema clássico de Hollywood. Na escola, o cinema é convocado para ilustrar temas que são trazidos mais robustamente por disciplinas como História ou pela Literatura, ainda que a atual BNCC tenha secundarizado seu papel.

Assim, pelo que até aqui expomos, temos pelo menos dois modos de tratar o trágico, de lidar com ele, de lidar com o essencial. Se, como personagens finitos teme-se a materialização desse finito, a morte, é muito evidente que projetemos sua interrupção com fabulações das quais as religiões se nutrem fartamente: a passagem de uma vida à outra, eliminando a brevidade da finitude e as buscas de respostas inexistentes sobre o sentido último da vida, isto é, uma busca por narrador onisciente que não encontra diegese cabível. Sobra a intervenção da exterioridade, o quase absurdo, anulando a finitude abissal e em seu lugar, instalando-se o repouso, a continuidade tranquila de uma geografia sem margens.

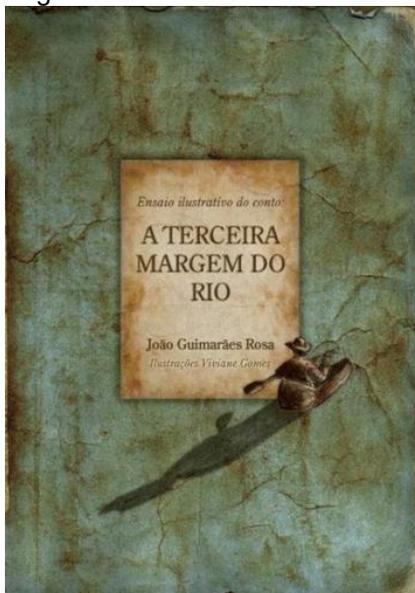
Essa seria uma configuração cuja linha costura o passado ao futuro. O presente, por sua vez, é a proa de um barco sempre em movimento. Historicamente, a escola tem optado pela eliminação do *hic et nunc* em que se constitui essa proa, o trágico, o abissal finito, cujo presente é sempre um passo em falso, optando tanto pelo uso da literatura nos termos que apontamos, pela escolha por uma formação livresca, quanto pelo cinema ilustrativo, especialmente com este, pois na escola e em virtude de seu funcionamento industrial parece vocacionado ao não-trágico, ao conforto, ao repouso.

Considerando a gravidade do problema na educação brasileira, não seria apenas jocoso dizer que caberia uma nota de pesar, a esta altura de nossa exposição, pedindo um minuto de silêncio em homenagem à morte do último docente que exibiu na escola um filme que trazia o trágico como elemento central ou que, evitando a comunicação direta de uma obra com o espectador, destacou seus aspectos propriamente estéticos.

3- ATER E PAFI: O ENREDO, O TRÁGICO, A DISSONÂNCIA

Ciente das nuances sobre o trágico a partir da régua apolíneo-dionisíaca tratada anteriormente, talvez agora possamos associar sua ausência ao trabalho de eliminação¹² das dissonâncias executada pela indústria cultural. Eliminar as dissonâncias significa amarrar as pontas da trama entre o conflito e sua solução, cujo intervalo busca despertar no espectador/leitor, em alguma medida, a adivinhação da solução, segundo o mantra de que tudo deve ser inteligível na indústria cultural. Essa adivinhação da solução do conflito é ela própria o desejo de espectador/leitor atendido pelo produto industrial. Para tanto, no caso de PAFI, deseja-se o reencontro entre Pai e Filha¹³ a fim de restituir a suposta simbiose que havia antes da partida daquele e a projeção de um futuro zeloso, ligando os personagens para sempre numa instância definitiva e atemporal. Nesse sentido, o curta de Wit lança mão de uma noção de vida pós-morte para, retroativamente, proporcionar ao espectador o enxugar de lágrimas, como a dizer que tudo ficará bem, na medida em que premia a dedicação de Filha com o reencontro com Pai.

Figura 1: ATER é publicado originalmente em “Primeiras Estórias”, em 1962.



Fonte: A imagem do livro em questão foi retirada de “Ensaio Ilustrativo do conto A Terceira Margem do Rio”, trabalho de conclusão de curso apresentado em 2008 no Centro Universitário SENAC, com ilustrações de Viviane Gomes, e publicado em 2014 pela própria

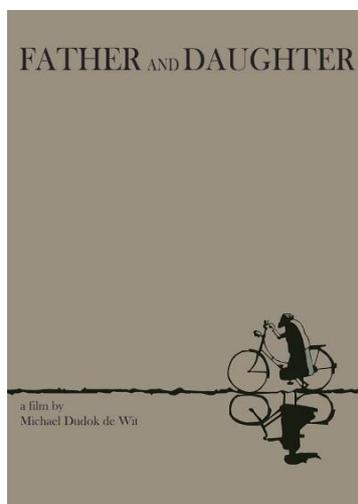
¹² Por fim, optamos por “eliminação do trágico” e não “ausência do trágico” pela intencionalidade que caracteriza aquela expressão.

¹³ A exemplo do que se passa em “Vinil Verde” (2004), curta de Kléber Mendonça Filho, eliminamos o artigo definido antes dos nomes dos personagens “Filha” e “Pai”, conferindo com esse procedimento um teor mais universalizante.

autora, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueGgMaGtcUw>. Acesso dia 20 de novembro de 2022.

De outro modo é a matéria de “ATER”, que é publicado em 1962. A *terceira margem* está no campo do real, aquele que não é apreendido pela realidade, em que a palavra não se deixa apreender, domesticar-se. Não há aí uma atmosfera que possamos caracterizar de amena ou denominar exatamente os sentimentos de amor entre pai e filho. É nesse sentido que Teixeira Coelho se refere à arte, quando afirma que ela não é para ser entendida, “não é conhecimento; deve descer sobre as pessoas como uma nuvem; é um enigma que quer ser elucidado mas não de imediato.” (*apud* FAVARETTO, 2015, p. 24). Ao contrário, em PAFI, a música e a economia nos traços dos desenhos, além da simplicidade dramática (não há sugestão discursiva sobre a partida de Pai), tudo contribui para a designação simples de um amor entre Pai e Filha e para a decifração (talvez apressada e definitiva) do enigma.

Figura 2: Cartaz do curta “Pai e Filha” (2001), de Michael Dudok de Wit.



Fonte: IMDb, disponível em https://www.imdb.com/title/tt0279079/mediaviewer/rm3860390912/?ref_=tt_ov_i. Acesso dia 20 de novembro de 2022.

PAFI é uma animação (curta-metragem com pouco mais de 8 minutos de duração) com amplo reconhecimento no meio artístico específico, os festivais, dentre eles, Oscar de Melhor Curta-Metragem de Animação na edição de 2001, e Festival Anima Mundi de 2001 (Prêmio do Júri Profissional). Disponibilizado na plataforma de vídeos YouTube por alguns assinantes, num

deles, Candy, o filme foi visto por 10.373 pessoas. Há ali 28 comentários. Em vários deles, notam-se o destaque de que algo se fechou, que o conflito do curta é resolvido, acalmando a alma da personagem, que buscava o pai que partira, o que se verifica amplamente fazer também parte da vida dos espectadores que ali deixaram seus comentários, seus testemunhos. Assim, André Finamore diz que “no fim triste mas que acalmou sua alma.”; Andrea Ialangi comenta que Filha “espera pela morte! Mas como o espírito é eterno e a vida continua!”. Rosa Riche: “Um amor que atravessa a vida para o além!”. Lidia Coronado: “(...) y si has perdido a tu padre te queda la certeza de que lo volverás a encontrar.”, julgando ser essa a lição deixada pelo curta. Os demais comentários fazem menção à “beleza” e à “poesia” do filme, sem referência a outros temas.

Outro assinante, que disponibiliza várias outras cooperações de produção de curta-metragens, “Kis Kis – Keep it short”, um canal alemão de publicação de filmes curtos, com publicação do curta em 19 de janeiro de 2018, tem 4.273.219, com 4.497 comentários, dos quais extraímos alguns com significativa relação com o propósito desta pesquisa. Assim, podemos sentir o tom dos comentários do canal a partir de Liz Pavloff¹⁴, que diz:

Há 10 anos, passei minha última viagem com meu marido, a quem continuo amando e parecendo esperar. Ele pediu: ‘encontre-me quando chegar a minha hora’ - uma reunião. Ainda ouço [penso?] ‘como você vai ficar sem mim, meu bem’... Não acredito que assim, câncer, 33 anos fomos felizes juntos. Ele disse: ‘Não sei como, mas tentarei estar lá’. Desculpe, encontrei. Obrigado pelo filme da vida.’ (foram corrigidos por nós alguns evidentes erros na tradução).

Essa avassaladora receptividade e aprovação do curta como síntese da vida é percebida na totalidade dos comentários revisados por nós, dentre os 4.670, ao menos até a data de 13 de setembro de 2022. Ao comentário de Liz Pavloff, por exemplo, há 25 respostas, todas acentuando a experiência de amor incondicional tematizada no filme. A erotização é apagada da relação do casal no comentário em recuo e é ressaltada uma amizade que continuaria após a morte, sem lamentos anunciados quanto às perdas em vida. Vive-se para morrer. Uma das respostas mais emblemáticas nesse sentido é apresentada por Zamira Bakayeva, que diz que “não há morte. No plano sutil,

¹⁴ Fizemos a tradução do russo diretamente do Google Tradutor, ajustando o texto quando necessário.

somos todos um, todos juntos.”. “Plano sutil” parece ser aquele indicado no filme, quando Filha (já idosa) “dorme” para, a seguir, “despertar”, recuando no tempo até se tornar adolescente (ou uma jovem adulta), momento em que reencontra Pai.

Como se pode perceber, os comentários sobre o filme tomam-no como expressão clara e direta de sentimentos, de uma determinada moral, inclusive. As pessoas que comentam o filme, como nos dois exemplos que trouxemos, não chegam mesmo a se preocupar com detalhes da composição narrativa, com o desfecho, por exemplo, ou colocar em suspensão a condução da trama, o traço econômico do desenho, a trilha, a fim de esboçar alguma interpretação. Festejam-no como expressão direta do que pensam sobre a vida e a morte. Assim, o filme é veículo de um receituário do que vivem os espectadores e do que pensam significar a vida. Não é tomado como obra, mas como a própria vida.

Desse modo, com o atendimento da demanda do espectador, podemos entender que se trata da razão com o *agir com respeito a fins*. Essa razão instrumental (ADORNO; HORKHEIMER, 2006) afugentou a experiência (Erfahrung), instalando um fim preestabelecido, que se justifica pelos meios empregados (BENJAMIN, 1996). A técnica de reprodução que caracteriza os produtos da indústria cultural segue o cumprimento do receituário a que fizemos referência anteriormente. Concorrem para tanto os conhecidos clichês. Tal razão instrumental é “o entrave que impossibilitará a experiência com o passado como elaboração. A técnica tira das pessoas o convívio e, com a tradição oral, a possibilidade de organizar expectativas coletivas de um ‘aqui-agora’”. (SOUSA, 2017, p. 39). A indústria cultural instala-se no cotidiano, pois, de modo hegemônico, expulsando a experiência. Ao contrário, o “singular marca o irrepetível de cada experiência, já que ela só se define num quadro no qual existência e temporalidade são seus condicionadores.” (VOLTOLINI, 2019, p. 11). O comunicável excessivo a que fizemos alusão é da ordem da gerência, do controle dos elementos circulantes na vivência, que elimina o processo, expondo-o como unidade e, portanto, eliminando a temporalidade. “Em nosso mundo contemporâneo, em nome de uma perspectiva gestonária, facilmente, no plano das práticas, se suprime o sujeito e a experiência. Parece haver mesmo uma antinomia entre gestão e sujeito.” (VOLTOLINI, 2019, p. 11).

Consideradas as condições postas pela indústria cultural e as questões aí implicadas, agora podemos cotejar o enredo dos dois produtos culturais analisados nesta pesquisa. Apresentamos, a seguir, semelhanças e diferenças entre os dois enredos. Conforme se pode perceber no Quadro 1, exceto pelo desfecho, o enredo de ambos os produtos aqui analisados é bem semelhante:

Quadro 1 – Semelhanças e diferenças de enredo entre ATER e PAFI.

ATER	PAFI
S e m e l h a n ç a s	
Pai – Filho	Pai – Filha
Rio	Rio
Partida do Pai	Partida do Pai
Razão desconhecida da partida	Razão desconhecida da partida
Retorno insistente do Filho ao Rio	Retorno insistente da Filha ao Rio
D i f e r e n ç a s	
Desencontro entre pai e filho	Reencontro entre Pai e Filha
O leitor conhece o processo	O espectador não conhece o processo

Fonte: elaborado pelo próprio autor.

Apesar das evidentes semelhanças entre os dois produtos culturais, conforme se pode notar no Quadro 1, em troca de e-mail¹⁵ com o diretor do curta, Michael Dudok de Wit, este afirma que não tinha conhecimento do conto de Rosa antes de realizar seu curta.

Se há várias semelhanças entre os dois produtos culturais, há, porém, uma diferença fundamental. Se o enredo de PAFI apresenta claramente a

¹⁵ Em 17 de agosto de 2022, Michael Dudok de Wit respondeu a minha questão acerca de seu conhecimento prévio do conto de Rosa: “No, I don’t know the author João Guimarães Rosa and it is very unlikely that I have come across any of his stories. If you can tell me the name of the story that you find similar to the story of my film, I would be very interested and I’ll see if I can find a translation. I have just read about the author on Wikipedia. Are you referring to a story called A Terceira Margem do Rio?” (Não, não conheço o autor João Guimarães Rosa e é muito improvável que eu tenha me deparado com alguma de suas histórias. Se você puder me dizer o nome da história que você acha semelhante à história do meu filme, eu ficaria muito interessado e verei se consigo uma tradução. Acabei de ler sobre o autor na Wikipédia. Refere-se a uma história chamada A Terceira Margem do Rio?). (tradução nossa. E-mail escrito em 17 de agosto de 2022).

passagem de um “plano” a outro, isto é, a travessia definitiva da vida para uma vida após a morte, encerrando o drama e a trama do filme, o enredo de ATER difere principalmente em dois pontos. O primeiro é que Filha, de PAFI, ao retornar ao rio por onde seu pai vai embora, não o enxerga, não consegue saber nada sobre ele. Não há uma terceira margem à vista. Ela deseja a presença dele, tal como se foi pela primeira vez. Para a ótica da personagem, e também do espectador, não há passagem de tempo para Pai nem para Filha, em se tratando do sentimento, que permanece intacto. Em ATER, ao ir ao rio, o filho avista o pai. Contudo, diferentemente do que acontece em PAFI, o filho informa o leitor das mudanças que o tempo imprime nele, como se pode perceber na seguinte passagem:

Mas eu sabia que ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu, mesmo dispondo das peças de roupas que a gente de tempos em tempos fornecia. (ROSA, 2006, p. 80).

E, a seguir, o personagem narrador, o filho, faz a pergunta que “falta” a Filha de PAFI: “Nem queria saber de nós; não tinha afeto?” (ROSA, 2006, p. 80). Dizemos que “falta” em razão de em PAFI Filha não hesitar quando se move ao encontro (e à espera) de Pai, ao contrário do filho em ATER, que percebe a mudança de seu pai, que pode ter se tornado outro. Afinal de contas, os sentimentos são um caldo sempre a borbulhar, não nos garantindo uma impressão definitiva sobre os sentimentos dos outros nem mesmo dos nossos.

O segundo ponto – e principal - diz respeito ao desfecho dos dois produtos culturais. Em PAFI, já velha, Filha encontra o rio sem água, de modo que ela, pela primeira vez, põe-se a atravessá-lo, chegando a deparar-se com uma canoa soterrada pela metade, que sugere ter sido a que Pai usara na partida. Nessa condição de senhora, Filha, em posição fetal, deita-se na canoa quase totalmente soterrada, e, depois de dois planos de nuvens, indicando passagem de tempo, desperta já olhando adiante, como se tivesse visto algo de seu interesse. Levanta-se com certa dificuldade, mas decidida a seguir em direção ao que avistou. Ouve-se a mesma música do início do curta já como preâmbulo do final ou de suspensão do drama. Filha, ainda idosa, caminha na direção do que avistara, contrária à margem de onde veio, enquanto, de repente, começa a rejuvenescer até se tornar uma jovem mulher, não recuando

até a infância, como logo o espectador parece esperar. Seus passos são mais firmes e largos. Em determinado momento, para a certa distância de um homem, e durante um brevíssimo tempo nada acontece, até que o homem faz discreta menção hesitante de mover-se em sua direção. Abre ligeiramente os braços. Ela também. Ele para. Ela segue decidida, detendo-se apenas a um passo do homem, que dessa vez movimenta-se para abraçá-la e é correspondido no mesmo tempo, consumando-se o abraço mútuo. Fim.

No momento em que Filha dirige-se ao encontro de Pai, a sombra que o sol projeta dela encontra-se atrás de si. Ao encontrar o homem, que é seu pai, e mesmo antes de abraçá-lo, todavia, a sombra ladeia os dois. Essa mudança brusca na indicação da fonte de luz teria algum significado? Passagem do tempo ou apenas a valorização estética do abraço? Teria sido apenas erro de continuidade? Além dessa, também ainda carecemos da resposta referente ao rejuvenescimento de Filha. Por que ela não rejuvenesce até a idade que tinha quando seu pai partira?

Essas duas questões nos inquietaram e novamente recorri à troca de e-mail com o autor, ainda que seja sempre saudável desconfiar da anúncio autoral – e consciente - que afirma que “eu quis dizer isso ou aquilo”. Sendo assim, em e-mail, sobre a suposta falta de continuidade da sombra, Wit afirma: “Regarding your question about the shadow’s direction: no narrative reason, it just looks better graphically.”¹⁶. Resposta decepcionante, mas que retira a necessidade sempre vigilante de encontrar *narratividade* em todos os elementos. Quanto ao rejuvenescimento de Filha, Wit afirma ter pensado na possibilidade de reduzir sua idade até o momento em que vira seu pai pela última vez. Diz Wit:

The idea that the daughter reverts to the age of a young child, and not the age of a young adult, when she meets her father again makes total sense. For that reason I understand why you ask me that question. When I wrote the story, I intuitively felt that the daughter had to become a young adult, not a little girl, even though a little girl would have been more logical. I looked at both possibilities, little girl and young adult, and my intuitive choice - the young adult – somehow felt right. I looked at the two possibilities again the next day, and the day after that, and my intuitive choice remained my favourite.¹⁷

¹⁶ “Em relação à sua questão sobre a direção da sombra: sem razão narrativa, foi apenas parecer melhor graficamente.” (Tradução nossa, de e-mail enviado em 20 de novembro de 2022).

¹⁷ “A ideia de que a filha reverte à idade de uma criança pequena, e não à idade de uma jovem adulta, quando ela reencontra o pai novamente faz todo o sentido. Por esse razão, entendo por

Como se pode perceber nas palavras do autor, há uma opção pela intuição quando faz a protagonista rejuvenescer. “Pareceu-lhe melhor” que Filha se tornasse uma jovem adulta no reencontro com Pai e não uma menininha, que, também conforme o autor, seria a opção mais confortável ou lógica. A opção pelo intuitivo nos faz pensar como, em alguma medida, a obra precisa comunicar-se com seu público e, como, ao mesmo tempo, trata-se de uma guerra entre o lógico e o intuitivo. Ou seja, a comunicação apresenta-se como imperativo. Ora, sabemos o quanto os autores têm que ajustar sua *escrita* à lógica segundo a qual o leitor/espectador compreenda a obra, sob o risco de que ele abandone a leitura/sala de cinema, caso fuja demais à lógica cultural do leitor (ZILBERMAN, 2005). Do mesmo modo, Platão destaca em “Crítias” (PLATÃO, 1999), quando afirma que o pintor, que atinge minimamente a semelhança ao pintar “a terra, montanhas, rios, florestas e o céu”, satisfaz o espectador; “ficamos logo satisfeitos.” (PLATÃO, 1999, p. 315) diz o personagem Crítias. Quando a condição de semelhança não é entregue ao espectador/leitor, “tornamo-nos juízes severos (...). É o que também acontece necessariamente no caso dos discursos.” (PLATÃO, 1999, p. 315). Quanto ao ponto específico a que fazemos referência neste trabalho, parece ter sido esse o caso de PAFI, a produção de um quadro *semelhante* à vida, satisfazendo o espectador, nos termos de Platão. Contudo, o curta se estende nessa satisfação, conforme já tratamos, eliminando o conflito na proporção inversa em que ele é apresentado.

Se ao final de PAFI há um fechamento do ciclo ou o preenchimento do conflito levantado e que caracteriza o filme, em ATER, esse ciclo não se fecha. O quão “doido”¹⁸ era o pai é desconhecido pelo narrador, mas, conforme já fizemos notar, não parece ser por loucura que o pai empreendeu a empresa de viver no rio. O afastamento dessa possibilidade parece sedimentar o mistério da relação imaginária que o filho empreende com o pai ou o que se projeta

que você me faz essa questão. Quando escrevi essa história, senti **intuitivamente** que a filha tinha que se tornar uma jovem adulta, não uma garotinha, ainda que uma garotinha fosse mais lógico. Eu olhei para as duas possibilidades, criança pequena e jovem adulta, e minha escolha intuitiva - a jovem adulta - de alguma forma parecia certo. Eu olhei para as duas possibilidades novamente no dia seguinte, e no dia seguinte, e minha escolha intuitiva continuava sendo minha favorita.” (Tradução nossa de e-mail enviado em 20 de novembro de 2022, destaque nosso).

¹⁸ “Doido” e não “louco”, em referência à palavra “doido” arrolada pelo narrador, que era evitada na casa do pai em ATER, conforme a narrativa.

dele. O filho o vê todas as vezes que vai até o rio deixar seu almoço diário, reinando sempre um silêncio. Certo dia, porém, depois de algumas palavras do filho, em que este se propunha a assumir seu lugar, finalmente o pai esboça um movimento em direção a ele. “Ficou em pé. Manejou remo n’água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo (...).” (ROSA, 2005, p. 82). O pai acena; parece decidido. A impressão é a de que o mistério de toda uma vida acabará e pai e filho se (re)unirão finalmente. Terá valido a pena o martírio da espera. Mas, em desespero, inclusive do leitor, o filho arrepiava-se, corre, foge. Como um vento que para de soprar em determinada direção, mudando radicalmente, o rumo da história surpreende o leitor. O filho não suporta as razões que, porventura, pudessem vir da boca de seu pai? Entre uma imagem inventada pelo filho e aquela que se apresenta a ele ao final, nesse intervalo em que o confronto, enfim, dar-se-ia, o filho não suporta esse acontecimento.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro - o rio. (ROSA, 2005, p. 82).

O filho foge, mas não sem o remorso de tê-lo feito. Tem que arcar com o “não” de um acontecimento que estancou. “Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.” (ROSA, 2005, p. 82). Esse corte seco, assim, com a eliminação da progressão dos investimentos de toda uma vida de filho, das renúncias deste, do amor atualizado pelos anos, do progressivo diálogo em que tudo se ajeita, a paciência e o pudor de se livrar das situações correndo, beirando quase o absurdo, deixa uma ponta solta nesse novelo. O espectador não encerra seu sentimento, não sabe onde se amparar, onde se escorar para descansar e recuperar a história num consolo “humanizador” de histórias que enfatizam os atos, o esforço, a contabilidade dos esforços, o sentido. Ao contrário, aqui se pode pensar: para quê? Sim, para que tanto tempo esperando pelo pai? O que se fez de toda uma vida que foi de espera? Ao mesmo tempo, como parar de esperar se o filho se faz/fez (também) nessa espera? O que fazer quando o objeto de nosso desejo nos surpreende, como o motivo formal das brincadeiras de pega-pega. Você me pegou rápido demais. E agora, o que faço?

Se em PAFI nada sabemos de Pai, em ATER, o narrador nos coloca a par em caixa alta: “NOSSO PAI ERA HOMEM CUMPRIDOR, ORDEIRO, POSITIVO (...)” (ROSA, 2005, p. 77). São as primeiras palavras do conto. O narrador diz ainda que foi assim desde menino. Dito isso, o texto ganha densidade, afinal, ele não teria decidido ir morar no rio apenas para livrar-se das tarefas de casa por preguiça ou por alguma recusa relacionada a esforços laborais. A causa, desconfia logo o leitor, está em outro sítio e é de outra ordem.

Em PAFI, o silêncio, ou a falta de evidências que seriam resolvidas por um desentendimento qualquer que antecipasse a partida de Pai ou algo semelhante, é uma lacuna que é preenchida ao final, quando o amor entre Pai e Filha é selado num encontro inusitado, talvez depois da morte. Depois da morte, porque não se sabe se os dois planos pospostos ao sono de Filha-Idosa servem para apontar um desfecho feliz, reunindo Pai e Filha num abraço retroativo. Retroativo, porque se trata de um abraço com Pai na idade que partira e a Filha, na fase adulta. De qualquer modo, o espectador abrandava sua sensação de perda ao ter diante de si a resolução do drama da separação, conflito central no curta.

Como tentamos demonstrar, Filha manifesta por Pai um amor incondicional. É o que diz Paulo Ricardo de Almeida, articulista de um “Blog”, que obteve ampla leitura, já que recebeu mais de seis mil e duzentas “curtidas”. Ali, o autor diz que “os laços do afeto são mais fortes que o Tempo.” (ALMEIDA, [s.d.]). O amor incondicional é uma projeção do espectador, espelhada no personagem, que até a velhice perseguiu *fielmente* o sentimento por Pai, talvez, sem se queixar pelas razões, ou melhor, sem questionar as “razões” da partida de Pai, já que seu amor é incondicional.

4- CONCLUSÃO

Conforme procuramos apontar e analisar nos dois produtos culturais aqui em questão, conto e curta lidam de modo distinto com o trágico, uma vez que aquele o alimenta, resistindo à comunicação direta com o leitor, evitando, pois, situar-se no nível de expressão em que o texto resolve os temas trabalhados, como abandono, relação pai-filho, família etc.. Resiste à língua límpida dos diálogos simples e que progridem num avanço lógico e racional. No conto de Rosa, a dimensão do real esquivava-se traduzir-se em realidade, de modo que o leitor não sabe as razões de o pai se/ser marginalizar/marginalizado. O filho procura achar-se na relação especular que, em grande medida, acontece entre filho e pai, e, no entanto, há o imperativo do rio. Depois de anos projetando imagens do pai e de si pelas imagens do pai, atravessadas por narrativas que se faziam dele em casa e na comunidade - exteriores e sem “réplicas” do pai, sem suas falas - sem seu “ponto de vista”, portanto -, o filho não sustenta o encontro em que o pai, isto é, o espelho, nos termos de Lacan, finalmente confrontaria o imaginário e o simbólico constituídos. Imaginário, na medida em que o filho atribuiu determinados sentidos na relação com o pai. Simbólico, quando esses sentidos deslizam.

Assim, margear a palavra é um movimento que ronda o conto. À margem da palavra, cabe em seu lugar não exatamente o silêncio de emudecimento, mas a ausência de palavras designativas dos lugares e relações, que desfechem os acontecimentos. É dessa ausência plena de presença imaginária do pai de que se alimenta o filho durante os anos que seguem à partida de seu progenitor.

Situando-se de outro modo com o mesmo tema da relação com o trágico, o curta analisado escala a progressão de acontecimentos, que produzirá um resultado a ele coerente e definitivo. Nesse sentido, a animação, que não tem diálogos, é verborrágica, porque ali tudo concorre para se compreender, na medida em que simplifica situações humanas existenciais (ZILBERMAN, 1987), ao passo que o conto, que se faz com palavras, não diz, complexifica as relações. Nesse não dizer, contorna a verborragia, contentando-se em não encerrar o fundamental.

Ainda em acordo com o que se afirmou neste trabalho, o *dizer* do trágico talvez encontre no trabalho de mediação da escola a sua fundamental operação diante do Outro e do/no mundo, considerando a necessidade de interpretação e transformação deste. No entanto, na prática, como se pode verificar, procura-se falar verborragicamente o que pede apenas sugestão, índice, gesto. Na esteira da Indústria Cultural, espria-se com avidez o sotaque de uma língua que ecoa sua lógica na organização das escolas e nos currículos quanto ao modo de se ler literatura e, na informalidade perigosa do dia a dia, quanto ao que e o modo de se ver cinema.

Como procuramos demonstrar, a instituição escolar não está imune aos ecos dessa formulação seriada da indústria cultural, incorporando-a, inclusive, pelo prazer que, como entretenimento, ela pode proporcionar, sobretudo, o cinema. O curta aqui apresentado, apesar da coerência visual e da escolha do drama como aspecto fundamental da obra, no fim de contas, evita o trágico, recuperando a noção de continuidade entre vida e uma pós-vida reconciliadas, encontrando no repouso a anulação da vida, conforme apontamos com Nietzsche.

Na esteira do autor alemão, pode-se apontar a onipresença da simetria como regra da composição da arte como expressão de anulação da vida. A noção, pois, de produto bem formado, que encerra o sentido da obra, segundo o gosto mediano do público, mesmo de professores, desautoriza a criação. A simetria é expressão da comunicação na arte, do inteligível, que faz o espectador/leitor apreender o sentido da obra e, com isso, amparar-se, situando-se diante de um produto bem acabado. Ao contrário, a presença do trágico instala a instabilidade e, com ela, deixamos de contar com a previsibilidade do sentido. Isto é, façamo-nos no terreno do *entre*, que é propriamente do que se trata o conto de Rosa.

Definitivamente, ele parece nos convocar a uma terceira margem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. *In: ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max* **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Ricardo. Pai e Filha – os laços do afeto são fortes que o Tempo. **Revista Prosa e Verso e Arte**, [s.d.]. Disponível em <https://www.revistaprosaversoearte.com/pai-e-filha-os-lacos-do-afeto-sao-mais-fortes-que-o-tempo/>. Consulta realizada em 16 de agosto de 2022.
- AVANCINI, Nicole Elouise. A noção de “verdade estética” no contexto da Estética de Baumgarten. **Diaphonía**, v. 7, n. 2, 2021. Disponível em <https://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/28482/19953>. Consulta realizada em 22 de janeiro de 2022.
- BENJAMIN, W. “Experiência e Pobreza”. *In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política* (Obras Escolhidas). Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas-SP: Pontes, 1991.
- BIGNOTTO, Newton. Tirania e Racionalidade na Antígona de Sófocles. **Revista Síntese Nova Fase Cultura e Filosofia**. Belo Horizonte, vol. 20, n. 63, outubro-dezembro de 1993.
- CHAUI, Marilena. **Dos Pré-Socráticos a Aristóteles (1)**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CHAUI, Marilena. Ideologia e Educação. São Paulo, vol. 42, n. 1, jan./mar. de 2016. **Educação e Pesquisa**. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ep/a/Hkd5kq8TC4k7bgfGBY7PNds/abstract/?lang=pt>. Consulta em 20 de janeiro de 2022.
- FAVARETTO, Celso. “Arte e Conhecimento”. *In: CUNHA, Daiane Solange S. et al* (Orgs.). **Arte na Atualidade**. Jundiaí-SP: PACO, 2015.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Afinal, Stanley Kubrick ou Stephen King? **Revista Cult**, São Paulo, 13 de dezembro de 2022.
- FREITAS, Luiz Carlos de. **Reforma Empresarial: nova direita, velhas ideias**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?”. *In: SILVA, Tomaz. T.* **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2008. cap. 3, p.103-133.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Trad. Álvaro Pina. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MARX, Karl. 18 Brumário de Napoleão Bonaparte. Marx, Karl. **Marx**. Trad. Leandro Konder. Col. Os Pensadores. 3a. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- MOURA, Clóvis de. **Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. 4ª.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

- NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. **A República**. Trad. Equipe de Tradução da editora. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- PRADO, Márcio Roberto do. Das Máscaras que Revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. 2010. **Revista do Sell da Universidade Federal do Triângulo Mineiro**, vol. 2, N. 02, 2010.
- ROSA, João Guimarães. “A Terceira Margem do Rio”. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSENBAUM, Yudith. Guimarães Rosa; a terceira margem do rio. São Paulo: Casa do Saber, 2016. Palestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=82IAeFHc9Pc&t=67s>. Acesso dia 17 de agosto de 2022.
- SOARES, Geraldo Ramos. A Educação dos Educadores. **O Olho da História**. N. 19, Salvador (BA), dezembro de 2012. Disponível em <http://http://oolhodahistoria.ufba.br/>.
- SOUSA, Daniel M. C. De. **O cinema na escola: aspectos para uma (des)educação**, 2017. TESE. Doutorado. Faculdade de Educação da USP. São Paulo: s. n., 2017.
- TARDIVO, Renato C. Porvir que vem antes de tudo: reconciliação e conflito em Lavoura arcaica – literatura e cinema. **P@PSIC** - Periódicos Eletrônicos em Psicologia. São Paulo, vol. 32, n. 49, dezembro de 2009, pp. 106-121.
- VELOSO, Caetano; NASCIMENTO, Milton. A Terceira Margem do Rio, **Circuladô**. Polygram e Philip, 1991. CD. Produtor Arto Lindsay.
- VOLTOLINI, Rinaldo. Interpeleções Éticas à Educação Inclusiva. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, 2019.
- WIT, Michael Dudok de. **Pai e Filha**. Holanda: produzido por Cinété Filmproductie, 2001. Exibido no Festival Internacional de Animação do Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WX1GZpFpeIM>. Consulta em 19 de julho de 2022.
- ZILBERMAN, Regina. **Como e Por que Ler a Literatura Infantil Brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZILBERMAN, Regina. **A Literatura Infantil na Escola**. 7ª. ed. São Paulo: Global, 1987.