

Saber Humano

Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti



Saber Humano

Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti

n. 2 | Junho 2012
ISSN: 2178-7689

Saber Humano – Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti

Membros do Corpo Editorial

Adriane Maria Moro Mendes (UFSC – Doutora em Engenharia da Produção/UFSC)
Alessandro Spiller (AMF - Especialista em Teoria Geral do Processo/UCS)
André Kohl (AMF – Mestre em Desenvolvimento Regional)
Ângelo Accorsi Moreira (AMF – Mestre em Psicologia Social/PUC-RS)
Clarissa Mazon Miranda (AMF – Mestre em Comunicação/UFSM)
Claudiane Weber (UFSM – Mestre em Engenharia da Produção/UFSM)
Erlei Roldan Melgarejo (AMF – Mestre em Engenharia da Produção/UFSC)
Estela Maris Giordani (UFSM – Doutora em Educação/UNICAMP)
Josele Nara Delazeri de Oliveira (AMF – Mestre em Engenharia da Produção/UFSM)
Leandra Calegare (AMF – Mestre em Engenharia de Produção/UFSM)
Lúcio André Müller Lorenzon (AMF/ULBRA – Mestre em Ciência Jurídico Civilísticas/Universidade de Coimbra, Portugal)
Paolo Garcia (Doutor em Ciências Políticas/Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)
Patrícia Wazlawick (AMF – Doutora em Psicologia/UFSC)
Ricardo Schaefer (AMF – Mestrando em Comunicação/UFSM)
Soraia Schutel (AMF/UFRGS – Mestre em Administração/UFSM; Doutoranda em Administração/UFRGS)
Viviane Teresinha Biachi Brust (AMF – Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Mestranda em Letras/Estudos Linguísticos, UFSM).

Expediente:

Bibliotecária Responsável: Claudiane Weber | CRB 14/1272

Revista Saber Humano: Revista Científica da
Faculdade Antonio Meneghetti, n. 02, junho 2012.
Estrada Recanto Maestro: Faculdade
Antonio Meneghetti, 2012.
Semestral
ISSN – 2178-7689
1. Faculdade Antonio Meneghetti: periódicos.

É permitida a reprodução dos artigos desde que citada a fonte.
Os conceitos emitidos em cada artigo são de responsabilidade de seus respectivos autores.

Saber Humano – Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti

Estrada Recanto Maestro, nº 338 | Distrito Recanto Maestro | Restinga Sêca-RS
Cep: 97200-000
Tel. (55) 3289-1141 | (55) 3289-1139
saberhumano@faculdadeam.edu.br www.faculdadeam.edu.br

Indexação:

Base de Dados Sumários de Revistas Brasileiras | acesse: <http://www.sumarios.org/revistas/saber-humano>

Base de Dados Index Copernicus International | acesse:
<http://journals.indexcopernicus.com/masterlist.php?name=Master&litera=S&start=0&skok=30>

Apoio:

Fundação Antonio Meneghetti



Associação Brasileira de Ontopsicologia



Sumário

Reencontre a Paris: teoria ou prática organizacional?	08
Soraia Schutel	
O critério de funcionalidade humana aplicado ao Direito	11
Daniel Schreinert Sombrio	
Mar adentro: uma análise complementar à Bioética	14
Noemi Boer Ana Maris Petry	
DSOA e padrões de segurança aplicados em <i>web services</i>	25
Fábio Sarturi Prass	
A intuição como preâmbulo à ciência: um estudo de abordagem filosófica	37
Alécio Vidor	
Considerações sobre a Psicotea: abertura de um novo olhar sobre o teatro e sua função no desenvolvimento do ser humano	46
Ângelo Accorsi	
O filme comercial hollywoodiano como fonte para a História	60
Eduardo José Afonso	
“Critica del Giornalismo”, “Ipotesi di rifondazione” e messaggi nella botiglia	71
Cristina Cecconi	
Memória e trabalho no circo teatro	84
Elaine dos Santos	
Resenha: Como entrar na estratégia do <i>business</i>	97
Marcelo da Silva dos Santos	

Contents

Reencontre a Paris: organizational theory or practice?.....	08
Soraia Schutel	
The human functioning criteria applied to Law.....	11
Daniel Schreinert Sombrio	
Mar adentro: additional analysis to Bioethics.....	14
Noemi Boer Ana Maris Petry	
DSOA and safety standards applied in web services.....	25
Fábio Sarturi Prass	
Intuition as a preamble to science: a study of philosophical approach	37
Alécio Vidor	
Considerations Psicotea: opening a new perspective on the theater and its role in human development	46
Ângelo Accorsi	
The Hollywood film business as a source for History.....	60
Eduardo José Afonso	
“Critique of Journalism”, “Hypothesis of re-foundation” and message in the bottle	71
Cristina Cecconi	
Memory and working in the circus theater.....	84
Elaine dos Santos	
Review: Entering in strategy of business.....	97
Marcelo da Silva dos Santos	

Editorial

A **Saber Humano Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti**, ISSN 2178-7689, tem como objetivo a publicação de trabalhos que sejam classificados nas seguintes modalidades: artigos/resultados de pesquisas, revisão de literatura (estudo teórico) e *cases*, nas áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Tecnologia da Informação, em especial áreas de Administração, Sistemas de Informação, Direito e afins.

Após a publicação no ano de 2011 do volume 1 e número 1 da Revista Saber Humano, foi publicado o volume 1 edição especial também em 2011. Agora no ano de 2012, primeiro semestre, é publicado o volume 2 com a revista número 2, com vários artigos e a novidade de ensaios e resenha.

Junto disto, fundamental se faz apresentar que a Revista Saber Humano, durante o ano de 2012, foi indexada na *Base de Dados Sumários de Revistas Brasileiras*, que pode ser acessada através do link: <http://www.sumarios.org/revistas/saber-humano>.

Também foi indexada na *Base de Dados Index Copernicus International*, e pode ser visualizada por meio do link: <http://journals.indexcopernicus.com/passport.php?id=8525>

Como uma publicação científica do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas da Faculdade Antonio Meneghetti (AMF), a Revista Saber Humano se destina a atender às necessidades investigativas empreendidas pela instituição, bem como atender às necessidades regionais, tendo em vista promover a difusão e divulgação da produção científica dos professores e alunos, integrando a graduação e a pós-graduação, e de todos os demais autores que submeterem seus trabalhos científicos para avaliação deste periódico.

A Revista Saber Humano se torna um instrumento que promove a veiculação do conhecimento científico produzido nos programas de pesquisa da própria instituição, bem como constrói uma interface de diálogo e promoção da interdisciplinaridade entre demais pesquisadores e instituições no cenário acadêmico e científico em primeira instância regional, no contexto brasileiro e também internacional.

Neste segundo número estão publicados dez trabalhos organizados do seguinte modo:

O primeiro texto publicado está na categoria de “Ensaio”, intitulado *Reencontre a Paris: teoria ou prática organizacional?*, de autoria da Professora Mestre/Doutoranda Soraia Schutel, da graduação e pós-graduação da AMF, área de Administração, e que, abordando uma linguagem leve, despojada e ao mesmo tempo séria e científica, discute a respeito da prática organizacional em relação com a teoria da Administração.

O segundo texto, também na categoria de “Ensaio”, intitula-se *O critério de funcionalidade humana aplicado ao Direito*, de autoria de Daniel Schreinert Sombrio, e inaugura os textos na área do Direito, que passam a ser publicados a partir do início da primeira turma de Bacharelado em Direito da AMF, também com publicações de acadêmicos discentes e docentes da instituição, bem como de estudantes e profissionais de outras instituições, na área do Direito, que enviarem seus artigos para avaliação da Revista Saber Humano.

O primeiro artigo publicado neste número da revista é o artigo *Mar adentro: uma análise complementar à Bioética*, na área de Ciências Humanas, escrito por Noemi Boer e Ana Maris Petry. Nele, as autoras analisam o filme à luz do conhecimento da Bioética e da metodologia ontopsicológica de interpretação das imagens fílmicas, a partir da Cinelogia, instrumento de intervenção da Escola Ontopsicológica.

Já na área de Sistemas de Informação e Tecnologia, o primeiro artigo publicado na Saber Humano com esta temática, está nesta edição, e consta do trabalho de Fábio Sarturi

Prass, acerca de *DSOA e padrões de segurança aplicados em Web Services*, com o objetivo de discutir e apresentar sobre uma série de problemas que as organizações contemporâneas enfrentam para atender às exigências previstas pelas normas e modelos de segurança de *software*, além do aumento contínuo das exigências relacionadas à segurança em sistemas.

No próximo artigo, retornando às Ciências Humanas e mais precisamente à Filosofia, Prof. Dr. Alécio Vidor tece um estudo sobre *A intuição como preâmbulo à ciência: um estudo de abordagem filosófica*. Nele, apresenta o ponto de vista filosófico de alguns autores que trataram o tema intuição, percorrendo até a contribuição da Escola Ontopsicológica.

Na sequência está o artigo de Ângelo Accorsi, pesquisa realizada em relação ao instrumento de intervenção Psicotea, da Escola Ontopsicológica, que se intitula *Considerações sobre a Psicotea: abertura de um novo olhar sobre o teatro e sua função no desenvolvimento do ser humano*. Este artigo tem como objetivo construir uma reflexão e entendimento acerca do teatro como terapêutica do homem ao longo da história e na contemporaneidade, até chegar à Psicotea, instrumento apresentado como perspectiva de vanguarda para o desenvolvimento do ser humano.

Seguindo na linha acerca de imagem filmica, o artigo *O filme comercial hollywoodiano como fonte para a História*, é apresentado pelo Prof. Dr. Eduardo José Afonso, discutindo sobre como analisar o cinema comercial norte-americano, produzido em série por Hollywood, como elemento primordial no desempenho da função, daquilo que alguns teóricos conceituam como “aparelho ideológico de Estado”. São esses filmes que denunciam, cada um em seu momento histórico, como a indústria cultural norte-americana vende, não só o *american way of life*, mas uma política oficial estadunidense para o mundo.

Cristina Cecconi, jornalista italiana, traz seu artigo escrito e publicado pela Saber Humano em língua italiana: “*Critica del Giornalismo*”, “*Ipotesi di Rifondazione*” e *messagi nella bottiglia*, no qual, a partir da narrativa de episódios de sua formação profissional, discute a respeito da crítica do jornalismo e hipótese de refundação desta área do conhecimento e campo de aplicação.

Como mais um artigo na área e campo do teatro, o artigo intitulado *Memória e trabalho no circo teatro*, de Elaine dos Santos, apresenta reflexões a respeito da memória, como forma de conservação das experiências vividas e como uma maneira possível para a preservação dos saberes profissionais, especialmente, no caso do circo teatro, objeto desta da análise, para destacar a importância da cultura popular na sociedade brasileira e que, por muitos anos, foi disseminada pelos artistas mambembes, os quais popularizaram a cultura denominada erudita, levando-a a diferentes locais e públicos.

Por fim, mais uma novidade nesta edição da Revista Saber Humano: inaugurando a seção de “Resenhas”, o acadêmico de Administração e formando no ano de 2012, o aluno Marcelo da Silva dos Santos, apresenta a resenha do artigo *Como entrar na estratégia do business*, de autoria da Prof^a Soraia Schutel, e que foi apresentado e publicado no Congresso Internacional *Business Intuition*, promovido pela FOIL Baltic (dos países bálticos), no ano de 2004. Marcelo, a partir de sua linguagem direta e objetiva, resgata para os jovens estudantes de Administração estas diretivas práticas que muito ajudam no dia a dia do início de formação e de carreira.

Convidamos a todos a uma boa leitura dos novos artigos, ensaios e resenha da Revista Saber Humano – Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti.

Os Editores.
Junho | 2012.

Ensaio

Reencontre a Paris: *teoria ou prática organizacional?*

Soraia Schutel

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Era o primeiro dia da primavera. Estávamos em Paris, *Place des Vosges*, mês de março. Jean Jacques, em um dos bancos da praça, lia pela enésima vez uma das obras de Max Weber para aprimorar sua pesquisa de doutorado na *Sorbonne* sobre estudos organizacionais.

Um “*Salut Jean*” o interrompe do mundo intelectual, remetendo sua mente de volta a terra. O amigo de longa data, Cédric, usando terno e gravata, aproximase com um sorriso estampado na face e diz-lhe: “Quanto tempo, caro amigo... O que me contas de novo?”.

Jean lhe responde:

Conhecimento, muito conhecimento. Tenho realizado profundos estudos nos principais autores que contribuíram para o desenvolvimento das teorias organizacionais. E isso tem me levado a crises intelectuais, pois como este tema está sempre em desenvolvimento, acompanhando o contexto histórico, quero propor em minha tese um novo modelo que possa servir ao gestor de hoje. Uma vez que nosso mundo é complexo...

Enquanto se direcionavam ao café ao lado, Cédric o observava com certo ar contraditório, e logo expôs as seguintes indagações:

Mas como você pode propor algo novo se nunca conduziu uma organização? E Weber? Este eu li *en passant* no meu último MBA... Este é velho! Para que estudar isso? É só na prática, no dia a dia da empresa, que podemos descobrir novos modos de gestão.

Quatro cafés não foram suficientes para acompanhar a dialética que se verificava, cuja temática preponderante versava sobre o que é mais importante – se a teoria, ou a prática organizacional.

Cédric ouvia atentamente as afirmativas de Jean Jacques quanto ao fato de o aprimoramento da gestão ter surgido em virtude dos estudos que foram realizados nas últimas décadas. E que a Administração pode, assim, denominar-se “ciência” graças aos pesquisadores que buscam, continuamente, entendê-la em seu âmago, em seus aspectos ontológicos, epistemológicos e metodológicos.

Concordando em partes, Cédric questiona a posição de Jean sobre quantas das teorias são realmente aplicadas e trazem uma real contribuição à vida do dia a dia da organização, argumentando: “Você pensa que é fácil tomar uma decisão? Enquanto vocês constroem seus constructos teóricos de como decidir, o gestor tem que decidir em segundos, um investimento de milhões de euros que

poderá ocasionar mudanças na vida de centenas de pessoas”, diz Cédric.

Com tom irônico, Cédric continua rebatendo as ideias de Jean: “Vocês não sabem o que é ter a responsabilidade de decisão na mão”. Além disso, cita *Manifestos for the Business School of Tomorrow* que estudou em durante seu MBA, no qual estão contidos diversos ensaios sobre como o ensino da administração pode ser melhorado, ou seja, “até o modo que se ensina não é mais adequado”.

“Certo, a crise pedagógica não está localizada apenas na área da Administração, mas se configura como um problema quase que universal”, responde Jean. E, ao retomar a importância da teoria, Jean conduz o discurso ao gestor que possui o poder de decisão, uma vez que estas estão alicerçadas em seu conhecimento acumulado e incorporado. “Você não acha isso útil? Por que reinventar a roda se ela já foi inventada há muito tempo? Muitas vezes os erros organizacionais repetem-se do mesmo modo, e se o gestor tiver acesso à imensidão de conhecimento do seu setor, pode seguramente ser mais eficiente”. E por falar em eficiência, aconselha à Cédric que estudasse Weber. Foi por essa linha de raciocínio que Jean Jaques e Cédric perseveraram ao continuar sua conversa.

As discussões acerca da relação teoria-prática nos estudos organizacionais, como as de Jean Jacques e Cédric, são verificadas na vida cotidiana de nossa sociedade e podem ser simplificadas pela conhecida pergunta “e na prática, funciona”? Mardsen e Townley (2001) unem os dois conceitos ao afirmarem que a teoria organizacional é na sua essência uma teoria de gestão, para o gestor.

Portanto, a prática é um constructo teórico e a teoria é, em si mesma, a prática.

Na literatura brasileira, o sociólogo Guerreiro Ramos (1965) indica que a separação entre teoria e prática pode ser considerada algo pouco legítimo, porque todo o fazer humano implica uma interpretação das coisas que manipula e todo teorizar é uma extensão do fazer no nível de representação.

Um simples cumprimento transformou-se em três horas de conversa e, como toda discussão, deixou os atores do processo dialético em estado crítico e reflexivo. Jean Jacques já articulava a possibilidade de acrescentar em sua pesquisa de doutorado mais um constructo, isto é, o processo decisório, enquanto Cédric dirigiu-se rapidamente a uma livraria para comprar a coleção de Weber.

Enquanto isso, Jean Jacques inspirava-se em Mardsen e Townley (2001, p.52), de modo que sua pesquisa contribua para que “o lócus do relacionamento teoria e prática seja uma interrogação ética a respeito da experiência, como cada um se administra, a prática diária de cada um *vis-à-vis* dos outros”.

Em âmbito organizacional, as realidades intelectual e pragmática, quando andarem juntas, podem cumprir o real sentido de suas existências, ou seja, a compreensão da organização para seu desenvolvimento. Sendo assim, o questionamento continua: qual é mais importante, a “teoria ou a prática?” Sua resposta pode ser encontrada ao verificar a necessidade intrínseca de que ambas, teoria e prática, caminhem juntas. Assim como as motivações existenciais de Cédric e Jean Jacques, as aparentes contradições são, na realidade, duas faces da mesma moeda, da mesma essência: a organização.

Referências

BÖHM, Steffen Zero. In: JONES, Campbell; O'HERTY, Damian (Eds.). **Manifestos for the business school of tomorrow**. London: Davlin Books, 2005. p. 206-213. Disponível em: <http://www.alfrehn.com/dvalin/books.html>.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **A redução sociológica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

MARDSEN, Richard; TOWNLEY, Barbara. A coruja de Minerva: reflexões sobre a teoria na prática. In: CLEGG, Stewart R.; HARDY, Cynthia; NORD, Walter R. (Orgs.). **Handbook de estudos organizacionais**. Vol. 2. São Paulo: Atlas, 2001.

Autora:

Soraia Schutel: Doutoranda em Administração (UFRGS), Mestre em Administração (UFSC), administradora, empresária, professora da graduação e pós-graduação MBA e Especialização *Lato Sensu* da Faculdade Antonio Meneghetti, Coordenadora Acadêmica e Coordenadora do Departamento de Relações Internacionais da AMF.

Submetido em: 03/04/2011.

Revisto em: 10/06/2011.

Aceito em: 05/08/2011.

Ensaio

O critério de funcionalidade humana aplicado ao Direito

Daniel Schreinert Sombrio

Academia Brasileira de Direito Processual Civil (ABDPC)
Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)
danielsombrio@yahoo.com.br

Ninguém discorda que atualmente o principal foco da maioria dos juristas é com a efetividade do Direito. É notório também o prevalecimento de uma forte tendência a considerar a estrita observância das regras processuais como o grande vilão da história, pois as regras seriam um empecilho à efetividade do Direito, um obstáculo à realização da chamada justiça concreta.

Certo que o discurso é um pouco mais elaborado. No lugar de justiça aparecem os princípios constitucionais. No âmbito jurisprudencial também é possível averiguar a manifestação dessa tendência de superação das regras jurídicas em busca da solução mais justa ou, de forma mais populista, uma solução mais condizente com os anseios da sociedade.

A intenção é da maior boa-fé. No entanto, esquecem alguns juristas que as regras existem porque são simplesmente necessárias. Faz parte da estrutura do Direito e tais regras vão sim limitar, como criticam alguns, o movimento da efetividade processual, mas isso é inevitável.

De toda forma, essas são discussões que comumente vem e vão, dicotomias sobre as quais os juristas se debruçam e muitas vezes se embatem ferozmente.

É necessário, no entanto, mudar o foco de crítica ao Direito. Quanto ao aspecto mais técnico e imediato, não se pode pensar num sistema processual partindo do pressuposto de que já se saiba quem tem razão, autor ou réu do processo judicial. A solução da efetividade, por outro lado, não se limita a alterações legislativas. A legislação deve ser simples, inovadora, sem carregar as desnecessárias formalidades e complexidades.

Quanto ao aspecto mais profundo e importante, é necessário focar seriamente na formação acadêmica dos estudantes de Direito e, enquanto isso, os juristas já formados, que tanto escrevem sobre os infundáveis ramos do Direito, podem focar seus estudos em questões mais subjetivas e reais do convívio humano, aceitando e entendendo a discórdia e o litígio social, valorizando mais a prudência e a equidade em detrimento da técnica pela técnica.

O problema de fundo, porém, é que possivelmente os juristas não querem deixar seu reinado de complexidades e obscuridades.

Mas, entendemos que são assim mais por inércia que por vontade, pois o homem é bom por natureza e, como disse Francesco Carnelutti: *“se se renova uma agricultura funcional, a semente está destinada indubitavelmente a transformar-*

se em árvore carregada de folhas e frutos”, isto é, com a correta formação de jovens estudantes (agricultura funcional), o Direito há de se desenvolver funcionalmente (árvore carregada de folhas e frutos).

É necessário saber, portanto, qual é a formação correta. Nesse aspecto é que a Ontopsicologia se propõe a contribuir, consentindo uma formação de jovens fundada no critério de funcionalidade do ser humano, o qual sempre é gerador de vida plena de folhas, flores e frutos.

Importante compreender, também, que o atual sistema normativo é carente desse critério de funcionalidade, dessa *“agricultura funcional”*. Ele não dá a direção daquilo que é bom, mas apenas censura aquilo que compreende inaceitável. Seu critério sempre parte da hipótese do delinquente, mas não alcança a compreensão do que é o homem sadio.

A lei deveria ter a capacidade de identificar e incentivar o comportamento que traz bons frutos à sociedade, mas não sob o critério do que é reprovável. Isso só não basta, não responde satisfatoriamente a real e imediata exigência de nossa sociedade.

Será que o homem funcional, o grande líder positivo da comunidade/sociedade, é o não-criminoso? Muitos são não-criminosos, mas há diferenças entre eles. Alguns, além de respeitarem as leis, trazem benefícios concretos à coletividade. Mas isso o atual sistema normativo não consegue enxergar e parece não querer enxergar, pois, como dito acima, carece-lhe o critério de funcionalidade e, por não atingi-lo, cria leis e mais leis, reformas e reformas, códigos e mais códigos, vai e retorna, como que se estivesse numa busca incessante de sua essência funcional.

O problema base, portanto, é identificar esse critério de funcionalidade. A Ontopsicologia o identificou e o racionalizou, no sentido de ter criado uma

ciência, portanto, um conhecimento racional, cujo escopo principal é o estudo desse critério, denominado Em Si ôntico, existente em todo indivíduo.

Porém, o contato com o Em Si ôntico não é uma conquista intelectual, pois ele existe, se sustenta e se fundamenta por si só. Antonio Meneghetti afirma que *“O ser é evidência única a si mesmo e exclui qualquer mediação (lógica ou natural) em tal ser. Da intrinsecidade de si mesmo, presencia-se Eu. De tal intrinsecidade não se quer discurso ou evento fenomênico”* (MENEGHETTI, 2004, p. 37).

O contato com o Em Si ôntico se funda sobre a experiência íntima do Eu social (denominado de Eu lógico-histórico) interiorizado pelo indivíduo (a pessoa na sua integralidade, chamado de unidade de ação) – que enfrenta seus maiores medos e os vive intensamente, acreditando em tudo para encontrar a solução, sem querer encontrar uma resposta confortável ou que não lhe parece correta. Nesta relação é inevitável que surja uma tensão, pois o indivíduo vai aos confins de sua situação existencial.

Seguindo essa tensão, que o indivíduo sente verdadeira – porque o emociona e o toca de modo absoluto – é natural se dar conta de como nossas lógicas não fazem sentido (lógicas do Eu social), não podem explicar a existência, e é nesse momento de força viva que nossa lógica se desarma e evidenciamos a presença do Em Si ôntico, o qual, antes de tudo, carrega algo de extraordinário que nos faz parte da vida, nos faz ser e estar na vida.

Por um instante sentimos o fazer-se presente do Em Si ôntico e aquele outro que tanto questionava (Eu social) deve existir em conformidade com o próprio Em Si ôntico. Depois de se ter vivido esse momento de evidência, fica mais fácil relativizar nosso Eu social e com base nisso mudar nossa consciência para tão-

somente refletir a presença do que realmente somos. Portanto, nunca estamos isentos de responsabilidade, devendo estar sempre atentos para não priorizar as lógicas desviantes.

Referências

CARNELUTTI, Francesco. **A arte do direito**: seis meditações sobre o direito. Campinas: Bookseller, 2001.

MENEGHETTI, Antonio. **O Em Si do homem**. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2004.

Autor:

Daniel Schreinert Sombrio: advogado, inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seção de Santa Catarina – OAB/SC sob o nº 30.052, pós-graduado *lato sensu* em Direito Processual Civil pela Academia Brasileira de Direito Processual Civil-ABDPC; pós-graduando Especialização em Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico, pela Faculdade Antonio Meneghetti (AMF).

Submetido em: 30/04/2011
Revisto em: 30/07/2011
Aceito em: 22/08/2011

Mar adentro: uma análise complementar à Bioética

Noemi Boer

Centro Universitário Franciscano (UNIFRA)
nboer@terra.com.br

Ana Maris Petry

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)
anapetry@profilo.com.br

Resumo: O artigo relata a análise do filme *Mar Adentro* a partir da metodologia ontopsicológica de interpretação das imagens. Esta análise, complementar ao tema da bioética, busca suprir uma lacuna encontrada em trabalhos consultados, particularmente o de Pessini (2008), em que o problema central que gera a situação de vida de Ramón Sampedro, personagem principal do filme, não é suficientemente considerado na análise bioética apresentada pelo autor. Neste trabalho, parte-se da história progressiva da personagem para identificar manifestações de dinâmicas inconscientes que culminam no acidente que o deixa tetraplégico. A análise realizada fornece elementos que corroboram a hipótese de Pessini, de que o acidente do protagonista é o resultado de uma dinâmica inconsciente da personagem.

Palavras-chave: análise fílmica; inconsciente; bioética.

Abstract: The article reports the analysis of the film *The Sea Inside* from a psychological perspective and complementary to the euthanasia theme discussed in bioethics. It seeks to fill a gap found in the studies reviewed, particularly that of Pessini (2008), in which the fundamental problem that creates the life situation of Ramon Sampedro, the film's central character, is not enough to be considered in the bioethical analysis presented by the author. It starts with the character's previous history to identify manifestations of unconscious dynamics that culminate in the accident that leaves him a quadriplegic. The use of assumptions and categories of filmic interpretation provides a more specific analysis of the potential dynamics that drive the life of a character, supporting Pessini's hypothesis that the accident of the protagonist is the result of the character's unconscious dynamic.

Keywords: film analysis; unconscious; bioethics.

1 Introdução

Comuns na literatura e na cinematografia, histórias cujo enredo tem a morte como ápice existem em diferentes culturas e em diferentes épocas. Os exemplos são muitos: *Anna Karenina*, de

Leon Tolstói; *Thelma e Louise*¹, dirigido por Ridley Scott, e talvez o mais célebre de todos, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

¹ *Thelma e Louise* recebeu o Oscar de melhor roteiro original na 64ª edição (1992) e concorreu a várias categorias: melhor diretor, melhor atriz, melhor fotografia e melhor edição.

Mar adentro, dirigido por Alejandro Amenábar e vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2005², relata um caso verídico que ocorreu na Galícia, Espanha. Aos olhos da grande plateia, o filme trata de um delicado tema de bioética, a eutanásia. Aos bioeticistas suscita a reflexão sobre o morrer com dignidade. Aos professores que trabalham com conteúdos de ética e cidadania, o filme é um rico material de apoio didático, porque a trama e as imagens despertam nos jovens estudantes diferentes sensibilidades que levam ao questionamento de temas conflitantes, como o direito à vida e o direito à morte.

Desde seu lançamento, em 2004, diversos trabalhos foram publicados. Entre esses trabalhos encontra-se o artigo de Pessini (2008), “Morte, solução de vida? Uma leitura bioética do filme *Mar Adentro*”, fundamentado em princípios éticos que permeiam a discussão do tema eutanásia. Apesar da qualidade do texto mencionado, não há uma análise do problema central que gera a fatalidade vivida por Ramón Sampedro, personagem principal do filme.

Identificada essa lacuna, buscam-se na Escola Ontopsicológica³ elementos

para uma análise singular que, mesmo considerando os parâmetros da bioética, apresenta uma novidade de interpretação dos fatos apresentados nesse filme. Para esta finalidade, propõe-se uma leitura focada na compreensão dos aspectos do perfil do protagonista que contribuíram para sua situação de vida e não na discussão acerca do direito de morrer.

A proposta deste artigo toma forma em uma das considerações de Pessini (2008), na qual o autor sugere que o acidente vivido pelo protagonista na juventude que o colocou na condição de tetraplégico possa ter sido uma espécie de suicídio inconsciente. Pode-se dizer que Pessini expõe uma possibilidade, mas que não a explora em seu texto. Corroborando com essa posição, foi construída a seguinte hipótese: anteriormente ao acidente do protagonista, há uma vida mal vivida.

Cabe assinalar que a discussão bioética não deve ser colocada apenas após o acidente de Ramón Sampedro e em torno das possibilidades de vida ou morte futuras. Há de se considerar que existe reflexão bioética em relação à vida pregressa do personagem.

O artigo de Léo Pessini estimulou uma análise mais detalhada do filme. Neste trabalho, a intenção não é discutir a eutanásia ou o suicídio assistido, mas refletir acerca dos aspectos psicológicos determinantes não só para a opção em morrer, mas principalmente para uma possível disposição interna àquele tipo de acidente sofrido pelo protagonista. Assim como na física e na química, em que um fato quase sempre é determinado por eventos que o precederam (FEIFEL, 2009), a situação atual de um homem pode ser compreendida à luz de seu comportamento passado, entendendo por comportamento tanto o mover-se externo quanto – e fundamentalmente – o seu mover-se interno, o modo de

² Além deste Oscar, *Mar Adentro* recebeu como melhor filme estrangeiro o Globo de Ouro 2004 (EUA) e o Prêmio Davi di Donatello 2004 (Itália), como melhor filme europeu. Também recebeu o Prêmio Goya 2004 (Espanha) como Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator e teve mais de 15 indicações. No Festival de Veneza 2004 (Itália) recebeu o Grande Prêmio Especial do Júri, o Troféu Cinema Jovem para Melhor Filme Internacional, a Taça Volpi na categoria de melhor Ator e foi indicado ao Leão de Ouro. Fonte: <http://www.filmaffinity.com/es/film936995.html>. Consultado em 09/08/11.

³ Ontopsicologia é a ciência que tem como objeto de estudo a atividade psíquica. A partir da construção e aperfeiçoamento de instrumentos de análise e intervenção sobre o fato humano, é uma metodologia para compreender as causas primeiras do evento humano em seu aspecto existencial e histórico. Descobertas, visão e instrumentos da Ontopsicologica encontram-se compiladas na obra MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**.

4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2010.

administração privada de sua subjetividade. Além disso, seu futuro está se delineando segundo a orientação dos seus comportamentos presentes.

Para compreender a metodologia de análise utilizada neste estudo, faz-se necessária uma apresentação sucinta de alguns dos conceitos básicos da Ciência Ontopsicológica.

2 Conceitos elementares de Ontopsicologia

A pesquisa ontopsicológica resultou em três descobertas que a distinguem das demais ciências:

a) Campo semântico: é a comunicação-base que permite conhecer em antecipação a qualquer fenômeno a dinâmica que um indivíduo está operando;

b) Em Si ôntico: é o projeto de natureza que constitui o ser humano – a atividade psíquica tem no Em Si ôntico a sua raiz;

c) Monitor de deflexão: mecanismo que, interferindo nos processos perceptivos e voluntarísticos, determina o surgimento do inconsciente⁴ e a existência humana em doença, angústia, dúvida (MENEGETTI, 2004).

Estas são as três realidades cardinais para a compreensão da fenomenologia humana. Da presença do Em Si ôntico e de uma consciência em condições de refletir suas vetorialidades, tem-se um indivíduo capaz de mover-se na pluralidade existencial, imprimindo ações e escolhas consonantes ao projeto que é. Ao contrário, quando é prioritária a ação do monitor de deflexão, o homem perde o conhecimento da unicidade que é e, conseqüentemente, não tem mais a

chave de leitura da conveniência do mundo circundante.

Portanto, o homem:

Existe na natureza, possui a mediação do Em Si ôntico, porém organiza-se com os estereótipos sociais; quando escolhe ou externaliza a sua voluntariedade, baseia-se em um conjunto de leis societárias (MENEGETTI, 2004, p. 31).

Tais leis, modelos de comportamentos internos e externos, não são negativos em si mesmos; são estruturas para a ordem e a garantia da vida em sociedade e é importante que sejam respeitadas na medida em que significam uma adaptação a um contexto que, inevitavelmente, existe. Mas o seu cumprimento não garante a realização do indivíduo como saúde, bem-estar, satisfação, ou seja, não assegura o desenvolvimento de suas possibilidades como projeto único de natureza. O problema nasce quando o indivíduo, não compreendendo sua natureza profunda, absolutiza na sua subjetividade alguns estereótipos, valores de sua cultura, memórias particulares, fixando e condicionando toda sua história. Dessa rigidez interior nasce a esquizofrenia existencial: ser de um modo; pensar, perceber, julgar, escolher e viver de outro (MENEGETTI, 2004).

Diante dessa dicotomia, a Ontopsicologia desenvolveu um método para reintegrar ao homem a consciência de sua identidade de natureza; com a livre vontade do indivíduo em mudar seus modos internos e seu estilo de vida, a aplicação da metodologia de análise ontopsicológica torna possível recuperar a consciência da unidade de ação que é o homem, restituindo sua autenticidade e capacidade de evolução criativa ao infinito (MENEGETTI, 2004).

É oportuno ressaltar a importância e o valor da imagem para a psique humana revelada pela pesquisa ontopsicológica. A imagem a que se refere essa ciência não é

⁴ O conceito de inconsciente da Ontopsicologia distingue-se daquele freudiano em dois aspectos fundamentais: a) é considerado o resultado de um processo histórico, ou seja, da interferência do monitor de deflexão nos processos reflexivos; b) sua radicalidade corresponde ao profundo positivo do ser humano. Conforme MENEGETTI, A. **Dicionário de Ontopsicologia**. São Paulo: Ontopsicologica Editrice, 2001.

a imagem visual ou da memória, mas a imagem como forma que especifica uma energia. Meneghetti (2004) assim a define:

A imagem é a estrutura que porta e diferencia um quântico de energia (...) é o alfabeto de sentido do discurso energético, de modo universal – e específico – no ser humano (MENEGHETTI, 2004, p. 62).

Portanto, a imagem está na base do modo de ser e de proceder do ser humano, o que equivale a dizer que toda realidade humana – uma fantasia, uma emoção, uma psicossomática, uma escolha, um fato – é precedida por uma imagem que a estrutura. Em outras palavras, a atividade psíquica é um mover-se que se dá através de um processo de imagens⁵. O ser humano é, em parte, produtor de imagens e, em parte, é produto delas. Há imagens que documentam que o sujeito está se movendo em sanidade e há imagens que documentam que ele se move em direção a uma falência existencial.

Com base nessa lógica é possível indagar o inconsciente humano analisando as imagens produzidas por ele. Compreendendo-se a correlação entre psique e imagem, tem-se os instrumentos necessários, de acordo com a Escola Ontopsicológica, para compreender também a correlação entre o inconsciente individual e coletivo e o cinema, podendo instrumentalizar este último para provocar existencialmente o sujeito a sua realização.

Buscando fornecer ao leitor informações que possibilitem a compreensão da análise realizada neste artigo, seguem algumas considerações

⁵ Esse é um dos motivos pelo qual o cinema suscita tanto interesse e os meios de comunicação visual e de publicidade atuam com tanta precisão e rapidez: as imagens “falam” diretamente ao inconsciente humano.

gerais sobre o cinema para introduzir a especificidade do filme na ótica ontopsicológica.

2.1 Especificidade do filme na ótica ontopsicológica

O cinema, desde a sua criação em 1895 pelos irmãos August e Louis Lumière, estimula discussões em diferentes disciplinas, o que originou uma pluralidade de debates acerca da natureza do cinema, a sua influência sobre a realidade social e sobre o homem. De acordo com Kothe (1978), dois expoentes de relevo dessas discussões são Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Benjamin apresenta uma reflexão otimista acerca do cinema, considerando-o como um instrumento que possibilita outro relacionamento das massas com a arte. Adorno, por sua vez, afirma que o cinema não pode ser tomado como arte e emprega o termo “indústria cultural” para definir o processo de adaptar os produtos culturais ao consumo das massas, determinando também o próprio consumo. A indústria cultural é, então, portadora da ideologia dominante e contribui para falsificar as relações entre os homens e dos homens com a natureza. O cinema é considerado “para o primeiro, um salto qualitativo para frente; para o segundo, para trás” (KOTHE, 1978, p. 37).

Diversos filmes têm sido utilizados como recurso para análise da cultura e também para compreensão da história da ciência, pois o cinema pode representar uma reflexão sobre o ser humano e sua universalidade (OLIVEIRA, 2005). Na esfera do comportamento humano, Rivera (2008) afirma que a “linguagem do sonho não seria outra se não a da arte” (p. 24). Descreve que o sonho, como o cinema, apresenta figurativamente pensamentos ou ideias abstratas que permitem analisar as motivações subjacentes ao

comportamento humano representado na cena.

A intenção desse artigo não é dialogar com as teses que ao longo do tempo foram sendo produzidas acerca do cinema, tampouco discutir os aspectos sociológicos, semiológicos, artísticos ou tecnológicos de uma produção cinematográfica, mas servir-se do filme como um produto humano e, como tal, útil na compreensão de seus aspectos subjetivos como sentimentos, motivações, dialéticas interpessoais, dentre outros.

A ótica ontopsicológica sobre o filme é o resultado de mais de trinta anos de experiência no que diz respeito à indagação acerca de tudo o que é a expressão do real e humano, como a imagem, a arte, a emoção, o sonho. O cinema é, sobretudo, a produção daquele grande mundo psíquico que foge ao controle racional do homem, o inconsciente. O filme, explica Meneghetti (2007):

*É a exposição amplificada da ação onírica de um artista com o metabolismo com o humano universal e em particular com a psicologia do profundo removido*⁶ (MENEGHETTI, 2007, p. 83).

Significa que um filme é uma projeção da dinâmica atualmente preeminente no inconsciente do cineasta. Quando é competente, o cineasta é um operador do mundo introverso individual e coletivo; o seu produto, ou seja, o filme, lido atentamente, revela as várias situações de vida de um ou mais indivíduos.

Sendo assim, o cineasta utiliza todos os elementos à sua disposição – personalidade dos atores, música, símbolos, cenários, enquadramentos, sequência de cenas, sobreposições, edição, etc. – para verbalizar os complexos psíquicos do inconsciente coletivo. O

⁶ Grifo do autor. Tradução das autoras deste trabalho.

filme, como produto final, será de sucesso na medida em que espelhar as dinâmicas prioritárias daquele específico contexto social.

Na sequência, apresentam-se premissas à compreensão de um filme. Essas premissas são fundamentais à identificação da dinâmica psíquica que move a vida do protagonista do filme que é objeto de estudo deste artigo.

2.2 Premissas para a compreensão do filme

A partir do pensamento de Meneghetti (2007), foi possível identificar a co-existência de três filmes em uma só película: o filme que o diretor pretendia fazer; aquele filme que ele efetivamente fez a partir de conteúdos inconscientes, e ainda o filme que o espectador vê como projeção de sua dinâmica, de sua personalidade. Cada espectador, ao assistir ao filme, vive a história a seu modo, segundo a projeção da sua personalidade, de seus valores, crenças, estereótipos e sua visão de mundo.

Cabe ressaltar que, na primeira das formas acima descritas, um filme é somente uma superficialidade cultural, um instrumento de diversão, entretenimento. Na terceira das formas – o filme considerado como uma projeção do espectador –, caso não sejam conscientizados tais elementos projetivos, tem-se apenas uma ab-reação⁷ dos conteúdos emocionais do indivíduo espectador. Porém, na segunda forma, aquela que compreende o filme como uma reflexão acerca das dinâmicas psíquicas que depois materializam os fatos, um filme é um instrumento de conhecimento

⁷ Segundo Laplanche e Pontalis, ab-reação é a “descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um acontecimento traumático, permitindo assim que ele não se torne ou não continue sendo patogênico” (LAPLANCHE e PONTALIS, 1994, p. 1).

do universo humano em todas as suas expressões.

O profissional que possui formação teórica e prática na análise das manifestações do inconsciente humano, com o uso do método ontopsicológico, tem uma chave de interpretação para compreender o filme não como projeção de suas próprias dinâmicas, mas, sim, como um espelho de uma realidade humana desconhecida, ainda que ativa e concreta (MENEGETTI, 2004).

Para a finalidade deste estudo, foram sistematizadas três categorias de análise fílmica que compreendem: o filme como projeção de dinâmicas inconscientes, o modo como o inconsciente se manifesta no interior de um filme e uma consideração técnica para a interpretação das dinâmicas.

Como projeção de dinâmicas inconscientes, um filme de qualidade, como é o caso de *Mar Adentro*, é uma clara expressão de uma psicologia prevalente, de uma dinâmica individual ou coletiva. Um diretor capaz é um porta-voz de dinâmicas humanas, um veículo de expressão do coletivo que permeia as relações sociais e culturais. Exatamente por isso consegue fazer filmes que comovem multidões, que tocam vivências íntimas, provocando uma identificação entre espectador e história fílmica. Um filme é um sonho coletivo; um sonho, um filme individual (MENEGETTI, 2007).

A segunda categoria que possibilita uma diversa compreensão de um filme é a consideração do modo como o inconsciente se manifesta em uma sequência de imagens. Nos mínimos aspectos, nas imagens mais espontâneas e nos diálogos mais sutis, é possível encontrar outra chave de leitura daqueles fatos e, principalmente, daquela dinâmica, daquela lógica base que conduz os fatos, os eventos. São passagens frequentemente consideradas sem importância, quase sem sentido, que parecem estar ali para

preencher um vazio, compor um cenário, fazer um gracejo.

Por fim, no que se refere à consideração técnica para a interpretação das dinâmicas, as primeiras imagens são particularmente importantes, e esta é a terceira categoria. As primeiras imagens são uma espécie de sumário, de síntese completa, uma amostra do que será o desenrolar daquelas vidas, se em crescimento ou em perda. Além disso, a análise realizada neste artigo utiliza o método ontopsicológico de leitura das imagens⁸ inerentes ao humano.

Partindo-se das premissas anteriormente anunciadas e das três categorias descritas, apresenta-se, na seção a seguir, a análise do filme em questão.

3 O caso de *Mar Adentro*

O filme que o diretor pretendia fazer conta a história de um jovem saudável, atlético e de futuro promissor que teve sua vida comprometida por uma fatalidade. Confinado a um quarto por mais de vinte e cinco anos, mas em plena atividade mental, busca autorização judicial para um suicídio assistido.

Levando em consideração as categorias anteriormente definidas, o filme que se apresenta é a história de um jovem fisicamente ativo, mas já com indícios de uma estagnação de vida.

Para fundamentar essa hipótese, partiu-se em busca de dados revelados pelo filme que possam esclarecer as motivações inconscientes do protagonista que determinam um estilo de vida que, conseqüentemente, culminam no acidente.

⁸ Uma apresentação completa de tal método com os três princípios universais de interpretação, tipos de sonho, instâncias para a formação dos símbolos, elementos oníricos, etc. é encontrada na obra MENEGETTI, A. **A imagem e o inconsciente**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editrice, 2003.

Recorda-se que o inconsciente se manifesta de diferentes formas, dentre elas os atos falhos, os chistes⁹ e os sonhos. Exatamente por isso, a análise aqui apresentada investiga imagens do filme que, em princípio, passam despercebidas para a maior parte dos espectadores, mas a um observador atento são passagens que abrem novos horizontes de significado; exatamente lá, onde parece não haver sentido, é possível ver a ação do inconsciente.

3.1 Análise da história pregressa da personagem

Inicialmente, cabe esclarecer que é difícil refletir sobre um personagem que se encontra tetraplégico, pois há quase um consenso social de que à vítima não cabem críticas; em outras palavras, àquele que se encontra em estado vulnerável cabe piedade, mas não responsabilização. Também permeia o senso comum uma associação entre sofrimento e bondade, como entre cegueira e sabedoria¹⁰.

Na cena inicial do filme, observa-se uma tela escura que gradativamente se transforma em uma tela branca e, sucessivamente, num mar aberto; surgem pés, um vulto que anda, a parte lateral de um corpo não definido, a sombra desse corpo na areia; é um homem, mas não se sabe quem; não tem face, não tem identidade. Para um ser humano não ter identidade corresponde a uma existência não especificada, não diferenciada, um mover-se sem propósito.

Considerando-se as primeiras cenas como sintéticas da situação de vida

do protagonista, temos aqui a chave de entendimento do problema pregresso ao acidente de Ramón Sampedro. O mar simboliza toda a possibilidade de vida daquele jovem marinheiro, mas tal possibilidade se encontra limitada ou bloqueada pela falta de identidade do sujeito¹¹.

A identidade é o fator que possibilita orientar as escolhas de vida: qual caminho tomar, qual profissão exercer, qual estilo de vida. Afinal, quem sou? Essa pergunta sempre foi o grande interrogativo do ser humano, cuja resposta preenche a existência de significado e leva à realização. Do lado oposto, temos a depressão. Não por acaso, a cena seguinte do filme se passa no confinamento de seu quarto, onde, numa cinzenta tarde de chuva, Gené lê para Ramón. Há, nesse momento, uma dissonância entre imagem e narrativa: enquanto Gené conclui o poema falando de paz, a imagem é sombria. Reforçando esse contexto, ouve-se em seguida uma música de Wagner com um tom melancólico.

Em síntese, de uma vida vivida sem identidade chega-se a um indivíduo tetraplégico à espera, ou melhor, em busca da morte.

Na ausência de uma identidade, o indivíduo segue modelos, estereótipos, modos fixos de comportamento internos e externos, que não são *de per se* negativos, mas não consentem uma vida em crescimento e realização. Esse modo de existir estereotipado pode ser visto, no filme, na cena em que Julia olha fotografias antigas de Ramón. Do passado desse personagem têm-se apenas essas imagens estáticas; não há em nenhum outro momento do filme uma cena de movimento, de vida ativa de Ramón, com exceção do momento do acidente. O único movimento que o espectador o vê fazer é

⁹ FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Obras completas de Sigmund Freud. V. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. Apesar das diferenças quanto à essência do inconsciente, a Ontopsicologia confirma alguns dos modos de expressão destes conteúdos evidenciados pela Psicanálise.

¹⁰ Como, por exemplo, na tragédia Édipo Rei, de Sófocles (STEPHANIDES, 2001).

¹¹ Informações complementares sobre o significado de imagens podem ser encontradas em MENEGHETTI, Antonio. **Prontuário Imagógico**. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2005.

em direção à paralisia física, seu mergulho para a estaticidade quase completa.

Sublinha-se o fato de que o diretor teria inúmeras possibilidades de apresentar a vida pregressa do personagem. Por que escolhe mostrá-la por meio de fotografias? É aqui que o diretor se faz expressão de uma dinâmica humana: o que parece uma escolha casual é, em realidade, um comunicado que expressa um modo de existir daquele sujeito. Isso possibilita ver a participação do personagem na sequência de eventos relatados pelo filme. A vida pregressa mostrada pelas fotografias indica uma estaticidade que já estava presente antes do acidente; a estaticidade psíquica se faz, depois, estaticidade física.

O que impressiona nas fotografias é vê-lo jovem, mas principalmente atlético; é a nostalgia do que poderia ter sido. Aparece sempre alegre, em convívio. Mas, por que disso se presume que fosse amistoso, bondoso, feliz? Por acaso não é assim que as pessoas se colocam para uma fotografia, independentemente do seu real ânimo interior? Esse contraste sugerido entre o quão feliz era no passado e o quão miserável é na atualidade estimula a tendência a apoiá-lo em seu intento suicida.

Uma observação de Pessini (2008) é sobre a distração de Ramón no momento do acidente. Esse autor questiona como um marinheiro, conhecedor do mar, mergulha em uma poça quase vazia? Distrações desse tipo revelam uma personalidade não conectada com seu aqui e agora. Se a mente está ocupada com valores falsos, com ações não válidas para a vida em si, o indivíduo perde o instinto natural de proteção biofísica. Tomemos, como exemplo, a vida animal: é impensável uma distração desse tipo em um animal saudável. Portanto, a distração mostra uma ausência de proteção natural, instintiva, comum a todos os seres vivos. Podemos denominar categoria dos suicídios inconscientes ou disfarçados e,

nela, podem-se incluir diversos tipos de acidentes automobilísticos, com armas de fogo, cirurgias tecnicamente perfeitas a que o paciente, inexplicavelmente, não resiste, etc.

O que está implícito na história, e no que o espectador é facilmente levado a pensar, é a falência daquela existência como decorrente de um trágico acidente. Porém, a análise pregressa dos fatos mostra que aquela situação falimentar é consequência de erros de comportamento do sujeito, quase imperceptíveis. Existem comportamentos disfuncionais tão comuns que nos habituamos a considerá-los normais. Maslow, na década de 1960, chamava a atenção para essa tendência. Segundo ele, parece sempre mais claro que o definido normal é, na realidade, uma psicopatologia da média, tão difundida e ordinária que nem mesmo a percebemos (MASLOW, 1971). No filme *Mar Adentro*, a responsabilidade do protagonista pela sua situação existencial crítica está oculta e só pode ser evidenciada com uma atenta leitura das imagens (enquanto expressões do inconsciente) presentes no filme.

3.2 Análise do contexto geral do filme

A história do filme se desenrola basicamente em torno de quatro personagens femininas e quatro masculinas. As personagens masculinas – o pai, o irmão, o sobrinho e o advogado – têm participação secundária se comparadas às personagens femininas. Quatro mulheres com duplos papéis: a amiga/enfermeira, a advogada/amante, a assistente/namorada, e, por fim, aquela que reúne o maior número de papéis, a cunhada que também é mãe, é enfermeira e – como quase verbalizado – esposa. Em seu “pequeno reino”, como em certo momento a própria personagem define, Ramón tem seu circuito completo de relações e afetos.

A personalidade¹² marcante de Ramón predomina naquela dinâmica familiar. É doce, mas contemporaneamente ácido; tem uma ironia refinada que parece ofender no mesmo momento em que encanta e seduz. Foi cruel com Rosa, a amiga, deixando-a constrangida com um galanteio em seguida negado, e depois a ataca. Às vezes, sente-se no direito de dizer o que pensa, porque é inválido. Nunca é descortês, expressamente agressivo, mas é sutilmente penetrante. Com as quatro mulheres insinua um romance para depois evidenciar a impossibilidade de sua concretização.

Um reino pressupõe um rei; o rei é Ramón. Isso pode ser evidenciado na cena em que o irmão José desabafa e mostra os limites impostos pela situação de Ramón que atinge toda a família. Numa passagem, José afirma: “ninguém ousa te enfrentar, discordar de ti (...) somos todos teus escravos: eu, meu filho, minha mulher”.

A música que Rosa lhe oferece fala de uma “negra sombra que me assombra”, a mesma imagem que inicia o filme. Isso significa que, naquele contexto de fatos e relações, há uma presença fantasma que influencia o ambiente. Essa presença não é positiva, pois assombra, não é agradável, não é amável. O jogo de palavras, *sombra* que *assombra*, serve como metáfora para a comunicação semântica¹³ que se estabelece: a realidade interior de um se faz realidade no interior do outro passivo dependente. É o predomínio psicológico de Ramón. Num grupo de pessoas, há sempre uma predominância semântica do indivíduo mais forte, mais estruturado em sua psicologia. Essa prevalência é definida negativa quando mantém o *status quo* em

detrimento da evolução psicológica e social dos indivíduos. Por outro lado, é positiva uma predominância que estimule a evolução da própria identidade de cada membro, do projeto ínsito em cada indivíduo, com inovação, criatividade e amadurecimento dos constituintes daquele contexto. No caso do filme *Mar Adentro*, a depressão e a falência de vida da personagem principal se propagam e se intensificam em cada um dos membros daquele contexto.

Outro aspecto a ser sublinhado é a relação entre o protagonista e a advogada: ambos têm a mesma condição psicológica de vida, ilustrada pela cena onde há uma sobreposição de imagens das duas personagens: Ramón encontra-se estático em sua cama, e Julia na poltrona de um avião. Ressalta-se, aqui, que a intenção consciente do diretor é indicar o vínculo e a sincronia de pensamento entre ambos. Entretanto, a cena evidencia uma sincronia ainda mais estreita, ou seja, dois corpos e uma mesma dinâmica: para uma vida não realizada, a morte é a alternativa desejada.

Parece haver no inconsciente coletivo uma atração, um sentido ou uma esperança de libertação com a morte. Estruch e Cardús (1982) observam que o suicídio, nas suas diversas formas (ativo, passivo, etc.), ocorre em todas as culturas, mas, varia o modo de avaliação dispensado a tal fenômeno. No entanto, o suicídio é um fenômeno exclusivamente humano, algo impensável no mundo animal, onde viver é o maior valor. O único ser vivo capaz de atentar contra a própria vida ou de contradizê-la é o homem.

Neste ponto, é importante uma reflexão sobre certo aspecto do assistencialismo. É inquestionável que, quando um ser humano necessita de auxílio, todo ser humano se sensibiliza, pois, é impossível a um indivíduo sadio ser indiferente a outro que sofre. Mas há, por outro lado, uma assistência cujo

¹² O filme não fornece dados anamnéticos que poderiam ampliar as possibilidades de compreensão, por exemplo, quanto à etiologia plurifatorial da personalidade do protagonista.

¹³ Cf. MENEGHETTI, Antonio. **Campo Semântico**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2005.

escopo não é a recuperação da saúde e da autonomia do necessitado, mas uma compensação por parte do assistente. Há indivíduos que fazem pouco por si mesmos e pela própria história. Estes encontram, na ocasião de auxílio, uma oportunidade de protagonismo, certo tipo de messianismo, de santificação. Portanto, no filme *Mar Adentro* há essa recíproca dependência entre assistido e assistentes. Vale recordar que a dignidade humana passa pela sua autonomia¹⁴.

Mar Adentro é um filme que provoca um sentimento de impotência no espectador, uma ideia de que diante da fatalidade as únicas alternativas são a resignação ou a morte. Talvez a história de Ramón tenha sido apresentada quando o dano já era irreversível; mas, é necessário atentar para a longa cadeia de fatos, ações e escolhas que um ser humano tem antes desse estágio, todas as possibilidades perdidas, ocasiões desperdiçadas. Em síntese, é um filme que comove, mas, não responsabiliza. E isto preocupa quando se pensa que teve tanto respaldo por parte da crítica especializada e do público em geral.

4 Considerações Finais

Este artigo teve por objetivo apresentar uma análise do filme *Mar Adentro*, elaborada com base na metodologia ontopsicológica. Meneghetti (2004), pesquisando em âmbito clínico, identificou o código biológico das imagens através das quais o inconsciente se manifesta. Com este suporte teórico-prático foi possível definir as premissas e categorias de interpretação descritas neste texto que possibilitaram uma detalhada

descrição das dinâmicas latentes na personalidade de Ramón Sampedro. A análise realizada fornece elementos que corroboram a hipótese de Pessini (2008), de que o protagonista apresenta em seu inconsciente uma dinâmica antivida.

Discutiu-se a história contada nesse filme; não se discutiu a figura histórica de Ramón Sampedro, nem as questões ético-religioso-legais que envolvem o tema da eutanásia, morte assistida ou auxílio ao suicídio. Considera-se que o aprofundamento desses temas pertence, prioritariamente, ao campo da bioética, sendo a abordagem utilizada neste artigo complementar aos princípios bioéticos. Assim, há espaço de análise para ambos, pois são corpos teóricos distintos.

A reflexão realizada aponta para a importância de fazer atenção ao avanço dos índices de suicídio e a notável criatividade das novas formas de doença, o que mostra a insistência do homem em querer morrer. Observa-se que na contemporaneidade há muita ênfase na necessidade humana de liberdade, do direto à vida, mas pouca importância é dada a uma pedagogia que realmente exalte e ensine o valor da vida. A ética da vida é, sobretudo, contínuo investimento evolutivo de inteligência para ser função à própria identidade; descobrir a si mesmo, para ser a si mesmo, para fazer a si mesmo.

Sampaio (2000) pergunta-se: o cinema é alimento da alma ou fonte de alienação? O cinema é hoje, em grande parte, a explicitação da esquizofrenia vivida pelo homem. Mas se, com humildade e tenacidade, o homem prossegue no esforço de encontrar a realidade de si mesmo, tem-se a possibilidade de fazer do cinema um lugar de ação válida para o ser humano. Há filmes onde o humano vence; são a projeção cinematográfica de uma positividade da vida, frutos de uma

¹⁴ O respeito à autonomia é um dos princípios da bioética apresentados em BEAUCHAMP, T. L.; CHILDRESS, J. F. **Principles of Biomedical Ethics**. 4. ed. New York: Oxford University Press, 1994.

inspiração, um *flash* da idade de ouro¹⁵ da humanidade. Esses filmes comunicam vitalidade, instintividade sadia e realização histórica. Vida que inspira vida.

Referências

BEAUCHAMP, T. L.; CHILDRESS J. F. **Principles of Biomedical Ethics**. 4. ed. New York: Oxford University Press, 1994.

ESTRUCH, J.; CARDÚS, S. **Los suicidios**. Barcelona, Editorial Herder, 1982.

FEIFEL, H. La morte. Una variabile rilevante in psicologia. In: MAY, Rollo. **Psicologia Esistenziale**. Roma: Ubaldini Editore, 1970. p. 54 – 63.

FREUD, S. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Obras completas de Sigmund Freud. V. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

KOTHE, F. **Benjamin e Adorno: confrontos**. São Paulo: Global, 1978.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MAR ADENTRO. Diretor: Alejandro Amenábar. Produtora: Sogecine, Himenóptero, UGC Images e Eyescreen. 2004.

MASLOW, A. **Verso una psicologia dell'essere**. Roma: Ubaldini Editore, 1971.

MENEGHETTI, A. **Cinologia Ontopsicologica**. 6. ed. Roma: Psicologica Editrice, 2007.

MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2004.

MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**. 4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2010.

MENEGHETTI, A. **Campo Semântico**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2005.

MENEGHETTI, A. **Imagem e inconsciente**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2003.

MENEGHETTI, A. **Prontuário Imagógico**. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2005.

MENEGHETTI, A. **Dicionário de Ontopsicologia**. São Paulo: Ontopsicologica Editrice, 2001.

OLIVEIRA, B. (Org.). **História da ciência no cinema**. Belo Horizonte: Argumentvm, 2005.

PESSINI, L. Morte, solução de vida? Uma leitura bioética do filme *Mar Adentro*. **Bioética**. Revista do Conselho Nacional de Medicina. Brasília, v.16, n. 1, p. 51-59, 2008.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAMPAIO, C. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

STEPHANIDES, M. **Édipo**. Tradução Janaína R. M. Potzmann. São Paulo: Odisseos, 2001.

Autoras:

Noemi Boer: Doutora em Educação Científica e Tecnológica pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora universitária (UNIFRA), professora convidada dos cursos de Pós-Graduação *Lato Sensu* MBA Faculdade Antonio Meneghetti.

Ana Maris Petry: Mestre em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; consultora empresarial empresa Perfil (SP), psicóloga, professora convidada dos cursos de Pós-Graduação *Lato Sensu* MBA Faculdade Antonio Meneghetti.

¹⁵ Chamada *idade de ouro da humanidade* é o reinado de Cronos, período áureo e beatífico em que os deuses e homens comungavam os mesmos espaços. Hesíodo assim a descreve: “Primeiro de ouro a raça dos homens mortais criaram os imortais, que mantêm olímpicas moradas. Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava; como deuses viviam, tendo despreocupado coração (HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. v. 109-112).

DSOA e Padrões de Segurança aplicados em Web Services

Fábio Sarturi Prass

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)
fabio@fp2.com.br

Resumo: As organizações enfrentam uma série de problemas para atender às exigências previstas pelas normas e modelos de segurança de software, além do aumento contínuo das exigências relacionadas à segurança em sistemas. Uma série de normas e modelos de segurança estão disponíveis na literatura a fim de conduzirem o desenvolvimento de software seguro. Para resolver esse problema tem-se os padrões que são amplamente utilizados em Engenharia de Software onde eles têm sido bem sucedidas na melhoria da análise e projeto por encapsular a experiência de muitos designers. Padrões de segurança são um desenvolvimento recente, como forma de encapsular o conhecimento acumulado sobre o *design* de sistemas de segurança. Apresenta-se aqui dois padrões para a *Web Services: Authentication and Authorization* com utilização de Aspectos.

Palavras-chave: padrões; segurança; *Web Services*; aspectos.

25

Abstract: Organizations face a number of problem to meet the requirements of the standards and models of security software, in increase to continued growth in requirements related to security systems. A series of standards and security models are available in the literature to lead the development of secure software. To resolve this problem has been that then Patterns are widely used in Software Engineering where they have been successful in improving analysis and design by encapsulating the experience of many designers. Security patterns are a recent development as a way to encapsulate the accumulated knowledge about secure systems design. We present here two patterns for web services: authentication and authorization aspects of using.

Keywords: patterns; security; web services; aspects.

1 Introdução

Em sistemas atuais com inúmeros recursos de comunicação, considerações de prosperidade e segurança são de maior interesse. Portanto, uma boa quantidade de experiência em segurança adicional é necessário para atender os requisitos não-funcionais de segurança. Uma abordagem comum para superar as lacunas de conhecimento entre os desenvolvedores é

a utilização de padrões (por exemplo, padrões de projetos, padrões de segurança, padrões de sinal, padrões de especificação, etc.) Na segurança de domínio, é um desafio para capturar e transmitir informações a fim de facilitar engenharia de segurança, que pode muitas vezes ser um objetivo abstrato (PRASAD, RAMAKRISHNA e SHRAVANI, 2010).

As necessidades de segurança de um sistema dependem fortemente do

ambiente em que o sistema for implantado. Além disso, o comportamento da informação com as restrições de segurança estão incluídos em um modelo padrão de segurança. O desenvolvedor pode usar esta informação para verificar se um projeto específico ou a implementação do padrão é consistente com as propriedades essenciais de segurança.

Esta tendência ocorre com uma maior frequência em tecnologias baseadas na *Web*, dando origem a uma demanda de tecnologias que buscam segurança em aplicações *Web* e *Web Services* (CURPHEY & FOUNDSTONE, 2006). Inserida nesse contexto, a palavra-chave no desenvolvimento de software é segurança. Para implementar segurança em *Web Services* são necessárias modificações. Isto abrange desde questões culturais até a capacitação dos envolvidos em temas associados a segurança. Todo esse processo de reeducação leva tempo e não acontece simplesmente ao escrever uma política ou definir alguns *checklists* (CURPHEY & FOUNDSTONE, 2006). Em decorrência dessa situação, Schumacher (2006) propõe uma coleção de padrões de segurança que podem ser adaptados a essas dificuldades. Sendo assim, tem-se a abordagem de padrão, que se baseia num conjunto de ativos em camadas que pode ser explorada por qualquer metodologia de desenvolvimento existente.

De acordo com Schumacher (2006), padrões de segurança são soluções reutilizáveis aos problemas de segurança. Embora muitos padrões de segurança e técnicas para usá-los têm sido propostos, é complexo adaptá-los e integrá-los em cada fase do desenvolvimento de software.

Atualmente, são desenvolvidos e melhorados cada vez mais os padrões de segurança, incluindo a estes, padrões para *Web Services*, os quais são complexos e detalhados e tem evoluído para integrar organizações que usam tecnologias

diferentes executando em sistemas heterogêneos e *frameworks*. É um componente de lógica de negócios projetado para ser acessado através de uma rede utilizando protocolos padrão. Logo não é uma tarefa simples para os desenvolvedores e usuários compreenderem seus pontos chave. Assim, um fornecedor de produtos pode usar normas para orientar o desenvolvimento de um produto e, ao expressar normas e padrões, pode compará-los e compreendê-los cada um dos seus recursos com mais precisão (ENDREI et al., 2004). Nesse sentido, para projetar, desenvolver e implantar *Web Services* seguros, arquitetos e desenvolvedores precisam compreender novas tecnologias e analisar as ameaças associadas à exposição de funcionalidade em redes inseguras (PRASAD, RAMAKRISHNA e SHRAVANI, 2010).

Sem uma definição clara de como os *Web Services* podem gerenciar e estabelecer comunicações seguras em relações de confiança com outros parceiros ou tecnologias, seria difícil realizar qualquer tipo de interação. Considerando que um sistema tradicional possui os dados necessários para conhecer *a priori* cada usuário que o utiliza e o que cada um pode fazer. Assim, um usuário também tem o conhecimento prévio de quais sistemas vai acessar, já possuindo os dados necessários para cada autenticação, e com autorização prévia para realizar um conjunto de operações em cada um deles (SCHUMACHER, 2006).

Segundo Monday (2003), para resguardar esses recursos, as organizações precisam definir políticas de segurança, que são linhas de orientação de alto nível que especificam em qual estado o sistema é considerado seguro. Essas políticas precisam ser aplicadas por meio de mecanismos de segurança e, para implementar esses mecanismos, pode-se aplicar alguns padrões, dentre os quais destaca-se o uso da *Authenticator* e

Authorization (FERNANDEZ & DELESSY, 2006).

Com o intuito de propor uma melhor implementação desses mecanismos de segurança, optou-se pelo uso da orientação a aspectos (AOP - *Aspect-Oriented Programming*) para tratar alguns requisitos como preocupações transversais, ou seja, aquelas que estão espalhadas por toda a aplicação (JENSEN et al., 2007). Sendo assim, a orientação a aspectos proporciona um nível maior de abstração, possibilitando tratar os requisitos de segurança separadamente dos requisitos funcionais. Nessa perspectiva, propõe-se, neste trabalho, a modelagem de requisitos de segurança, descritos como padrões de segurança, como aspectos de software. Através desta técnica, busca-se separar os requisitos de segurança dos requisitos funcionais do software e aplicá-los na implementação de *Web Service*, obtendo um nível maior de segurança.

Para atingir o objetivo proposto, o texto é dividido da seguinte forma: a seção 2 apresenta uma breve introdução a segurança em *Web Services*. Na seção 3, busca-se fazer uma introdução descritiva sobre o desenvolvimento de software orientado a aspectos. A seção 4 apresenta uma visão geral dos padrões de segurança associados ao desenvolvimento de *Web Services* e define os padrões a serem considerados no modelo proposto e sugere como representar padrões de segurança usando aspectos. A seção 5 descreve um estudo de caso com a aplicabilidade dos padrões analisados. Na seção 6 é realizada uma comparação com trabalhos relacionados e, finalmente na seção 7, são apresentadas as considerações finais, incluindo as contribuições e trabalhos futuros.

2 Segurança em *Web Services*

Segurança em *Web Services*, de

acordo com (ENDREI et al., 2004), engloba uma série de exigências que podem ser descritas ao longo das dimensões de segurança mais conhecidas, ou seja, integridade, pela qual a mensagem deve permanecer inalterada durante a transmissão; a confidencialidade, pela qual o conteúdo de uma mensagem não pode ser visualizado quando em trânsito, exceto pelos serviços autorizados; disponibilidade, pela qual a mensagem é imediatamente entregue ao destinatário, garantindo, assim, que os usuários legítimos recebam os serviços a que têm direito. Além disso, cada *Web Service* deve proteger seus próprios recursos contra o acesso não autorizado. Esse, por sua vez, exige meios adequados para identificação, pelo qual o destinatário de uma mensagem deve ser capaz de identificar o remetente; autenticação, através do qual o destinatário de uma mensagem precisa verificar a identidade do remetente; autorização, pelo qual o destinatário de uma mensagem possui necessidade de aplicar políticas de controle de acesso para determinar se o remetente tem direito de utilizar os recursos necessários.

Basicamente, o *Web Service* faz com que os recursos da aplicação do software fiquem disponíveis sobre a rede de uma forma normalizada. Diferentes tecnologias fazem o mesmo processo, como por exemplo, os *browsers* da *Internet* acessem as páginas *Web* disponíveis utilizando por norma as tecnologias da *Internet*, HTTP e HTML. Entretanto, estas tecnologias não são bem sucedidas na comunicação e integração de aplicações. Tem-se uma motivação sobre a tecnologia *Web Service*, pois possibilita que distintas aplicações comuniquem entre si e utilizem recursos diferentes.

Visando fornecer facilidades de acesso e integração, a arquitetura de *Web Services* pode ser vulnerável, sendo necessário que a segurança seja considerada fundamental durante o projeto

de um sistema projetado nesta tecnologia. O desafio maior é, então, manter a eficiência das funcionalidades e ainda proporcionar um ambiente seguro (PRASAD, RAMAKRISHNA & SHRAVANI, 2010).

Uma das maiores vantagens de *Web Services* é compartilhar e redistribuir informações, concebido para ser completamente independente da tecnologia usada para construir aplicativos. Dessa forma, está acima de plataformas, bancos de dados e linguagens de programação, eliminando as limitações existentes entre aplicativos. Portanto, os clientes podem ser criados em qualquer plataforma e em qualquer linguagem de programação, independente de tecnologia e de linguagem nas quais foram implementados os aplicativos nos servidores (ENDREI et al. 2004).

Nesse sentido, *Web Services* expõem suas funcionalidades através de uma arquitetura orientada a serviços (SOA), que é mais aberta em virtude de sua característica distribuída e de sua natureza heterogênea quanto a plataformas de execução. Assim, existem alguns desafios relacionados à segurança em *Web Services* que devem ser explanados, como, quando um *Web Service* se conecta a um parceiro de negócios, existe a confiança que este parceiro faça a autenticação corretamente ou ateste a identidade dos usuários em sua extremidade da transação. Isso significa que um invasor que tenha obtido acesso a um fornecedor, por exemplo, poderia utilizar essa autenticação imprópria para invadir sistemas de clientes do fornecedor. Para evitar tais invasões, precisa-se vislumbrar, além das medidas de segurança em nível de aplicativo, regras de controles de acesso, autenticação e recursos de autorização, dentre outros que possam acompanhar as consultas e respostas entre as trocas de mensagens entre um cliente e seu fornecedor (KICZALES & MEZINI, 2005).

3 Desenvolvimento de Software Orientado a Aspectos

O Desenvolvimento de Software Orientado a Aspectos (DSOA) ou *Aspect-Oriented Software Development* (AOSD) é uma proposta de aumentar a modularização e a composição de características ou preocupações transversais em um software, representando-as e tornando-as compreensíveis, uma vez que as características transversais são partes do sistema ou dos requisitos que estão entrelaçados ou entrepostos nos demais elementos de um sistema (STEEL, NAGAPPAN & LAI, 2005).

Destaca-se, então, que a Programação Orientada a Aspectos (POA) surgiu com a finalidade de separar o código que implementa a funcionalidade da aplicação, da implementação do aspecto ou do requisito que é considerado transversal. A POA propõe esse conceito de aspectos para representar as características transversais (*crosscutting concerns*), ou seja, de uma forma geral, características transversais são partes de um sistema que estão fortemente relacionadas, entrelaçadas ou sobrepostas, influenciando ou restringindo umas as outras, tornando o sistema complexo e difícil de analisar. Assim, no desenvolvimento de um sistema baseado em aspectos, observa-se a distinção entre dois tipos de códigos: um código base que diz respeito ao propósito básico da aplicação; e um código que está espalhado dentro do código base causando o entrelaçamento e dificultando a compreensão do software (KICZALES & MEZINI, 2005).

Com o DSOA obtém-se um sistema mais modularizado e com ênfase na reusabilidade e evolução do software (MEDEIROS, 2008). Os conceitos comumente definidos são: a) *aspects*, b) *joinpoints*, c) *pointcuts*, d) *advices* e e) *Intertype Declarations*, os quais são

respectivamente definidos como:

Aspects são unidades modulares, designadas a implementar e encapsular características transversais por meio de instruções sobre onde, quando e como eles são invocados dentro de um sistema (KHAARI & RAMSIN, 2008).

Joinpoints são locais bem definidos na estrutura ou fluxo de execução de um código onde comportamentos extras podem ser adicionados, os quais são afetados e invocados pelos aspectos (KHAARI & RAMSIN, 2008).

Pointcuts indicam os elementos afetados por uma determinada característica transversal; são mecanismos que encapsulam os *joinpoints*. Isso é uma importante característica da POA, por possibilitar um mecanismo de inserção, em outras palavras, um caminho para relacionar algo importante em muitos lugares de um programa com uma simples declaração (KHAARI & RAMSIN, 2008).

Advices possuem duas partes, sendo que a primeira é o *pointcut*, que determina as regras de captura dos *joinpoints*; e, a segunda, é o código que será executado quando ocorrer o ponto de junção definido pela primeira parte. Cada *advice* possui um tipo (*after*, *before* e *around*) que descreve quando o comportamento deve ser inserido nos *joinpoints* (KHAARI & RAMSIN, 2008).

Intertype Declarations são mecanismos utilizados para adicionar novos tipos de dados ou de elementos ao sistema. Fornece a possibilidade de adição de novos elementos sem que seja preciso fazer alterações diretas no código (KHAARI & RAMSIN, 2008).

Existem diversos mecanismos que fazem parte da estrutura da orientação a aspectos, contudo, neste trabalho, estão sendo abordados apenas os principais conceitos.

4 Representando Padrões de Segurança em Web Services usando DSOA

As falhas de segurança são, muitas vezes, inerentes às falhas no sistema. Infelizmente, as falhas não podem ser evitadas completamente em sistemas de software complexos. Assim, Kiczales e Mezini (2005) apontam que ainda é importante ter planos de contingência para falhas e para garantir que o sistema de segurança não seja comprometido pelo comportamento excepcional. Alguns sistemas executam operações inseguras durante os modos de falha, a fim de fornecer determinadas funcionalidades ou para manter a compatibilidade com os antigos padrões. Nesse contexto, um invasor pode encontrar uma maneira de acionar uma falha de um sistema inseguro e tirar proveito de seu comportamento.

Dessa forma, padrões de segurança são propostos como um meio de suprir essa lacuna, pois são destinados à captura de experiências em segurança sob a forma de soluções reutilizáveis para problemas recorrentes. Acima de tudo, os padrões de segurança são desenvolvidos para serem construtivos e aderentes ao extenso conhecimento acumulado sobre segurança, fornecendo orientações para a construção e validação de sistemas seguros.

A existência de padrões de segurança não é suficiente; faz-se necessário, também, metodologias que permitam aos usuários aplicar esses padrões em situações práticas. A maioria dos projetistas são especializados em desenvolvimento de software e proficientes em algumas linguagens de programação, mas normalmente não possuem conhecimento profundo na área de segurança.

A fim de manter um controle de segurança no contexto de *Web Services*, neste artigo é proposto o uso de padrões de segurança, descritos por Schumacher et al. (2006), dentre os quais se podem citar

authenticator e *authorization*, conceituados da seguinte forma:

Authenticator é o processo de identificar individualmente os clientes de suas aplicações e serviços. Estes podem ser usuários finais, outros serviços, processos ou computadores. Em termos de segurança, os clientes autenticados são chamados de diretores. É ainda considerado um recurso de segurança primária, pois os mecanismos usados para autenticação frequentemente influenciam os mecanismos utilizados para permitir outros recursos de segurança, tais como a confidencialidade dos dados e autenticação da origem dos dados.

Authorization é o processo que gerencia os recursos e as operações que o cliente autenticado tem acesso permitido. Os recursos incluem arquivos, bases de dados, tabelas, linhas e assim por diante, com nível de sistema de recursos, tais como chaves de registro e dados de configuração. As operações incluem a realização de transações como a compra de um produto, transferência de dinheiro de uma conta para outra, ou o aumento de notação de crédito do cliente.

Esses padrões podem ser aplicados em inúmeras circunstâncias considerando a *Web Services*. O método mais simples é o de autenticação local, conforme pode ser observado na

Figura 1.

Nesse modelo, o nome de usuário e senha para cada usuário autenticável é armazenado localmente no sistema (servidor). Os usuários enviam seus nomes de usuário e senhas em texto puro para o sistema (1) que, por sua vez, compara sua informação de autenticação com o gravado em um banco de dados. Se o nome de usuário e a senha fornecida são encontrados e validados (2), o usuário é considerado autenticado. Este é basicamente o modelo usado para autenticação de *logins* em sistemas multiusuários tradicionais e tem sido replicado inúmeras vezes dentro de

pacotes de diversos aplicativos.

Cada regra determina uma lista de métodos de autenticação. Cada método define os requisitos acerca de como as identidades são conferidas nas comunicações às quais a regra agregada se aplica. Os dois computadores necessitam ter, pelo menos, um método de autenticação comum ou a comunicação não terá êxito. A criação de múltiplos métodos de autenticação aumenta a possibilidade de ser descoberto um método comum entre os dois computadores.

Apenas um método de autenticação pode ser empregado entre dois computadores, independentemente do número de métodos configurados. Se existir várias regras que se apliquem ao mesmo par de computadores, é necessário configurar a lista de métodos de autenticação nessas regras para consentir que os computadores empreguem o mesmo método.

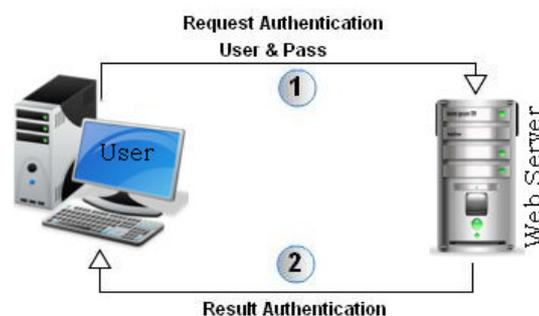


Figura 1 - Método tradicional de autenticação

Este método possui alguns detalhes que precisam ser analisados com uma maior atenção e são evidenciados abaixo: Em muitos casos, as senhas dos usuários são armazenadas em texto simples no servidor. Quem possui acesso ao servidor de banco de dados, tem acesso a informações suficientes para representar qualquer usuário autenticável.

Nos casos em que as senhas dos usuários são armazenadas no formato criptografado no servidor, senhas de texto simples ainda são enviadas através de uma

rede insegura, possivelmente a partir do cliente para o servidor. Qualquer pessoa com acesso à rede de intervenção pode ser capaz de investigar os pares de usuário e senha e reproduzi-las para forjar a autenticação no sistema.

A autenticação não é reutilizável, ou seja, os usuários devem se autenticar em separado para cada sistema ou aplicativo que deseja acessar. Como resultado, devem digitar repetidamente suas senhas e tendem a escolher, desta forma, senhas menos seguras.

Não é previsto no modelo autenticar a comunicação entre o servidor e cliente. Um sistema que representa o sistema de servidor não pode ser distinguido pelo cliente a partir do servidor real, abrindo a possibilidade de, por exemplo, um software malicioso coletar as informações (usuário e senha) e depois usá-las na autenticação de um servidor real.

Nesse contexto, a implementação de requisitos de segurança em sistemas com *Web Services* passa por alguns desafios de identificação de padrões para esse domínio. A estrutura de *Web Services* necessita de adaptações para a adequação da engenharia de segurança e dos padrões existentes. Um dos caminhos para as aplicações dos padrões de segurança, propostos por Schumacher et al. (2006), é satisfazer os requisitos de segurança desde o projeto, integrando-os nas especificações dos requisitos funcionais e não funcionais. A fim de maximizar a inteligibilidade, faz-se uso de modelos e de notações como a *Unified Modeling Language* (UML) para representar essas informações estruturais e comportamentais (O'NEILL et al., 2006).

Outra forma de representar esses requisitos é com a técnica de aspectos implementada no *Web Service*, conforme a

Figura 2, em que o aspecto é representado no servidor (2), específico para fazer as validações de segurança (3),

utilizando os padrões anteriormente implementados e a orientação a aspectos. Neste tipo de cenário não há a ligação direta entre o usuário e o servidor de autenticação, o que delimita um nível de acesso mais restrito que o exemplificado no modelo anterior, ou seja, a autenticação nos serviços restritos é feita pelo *Web Service* através do aspecto que pode estar em um servidor exclusivo ou ser apenas uma aplicação.

Com a orientação a aspectos inserindo padrões e requisitos de segurança nas operações realizadas pelo servidor de autenticação, obtêm-se o benefício de deixar para o *Web Service* somente a função para a qual foi criado, isto é, a prestação de serviço entre aplicações, distribuindo informações; deixando, desse modo, para o aspecto toda a responsabilidade de autenticação, criptografia e controle de acesso a partir de um módulo de segurança que provê compartilhamento desses requisitos de segurança. Considerando que cada serviço prestado pelo *Web Service* é uma operação, o mesmo pode operar com requisitos transversais sem alterar o serviço em si. Quando é solicitada uma autenticação, o *Web Service* invoca o aspecto para fazer a validação da operação.

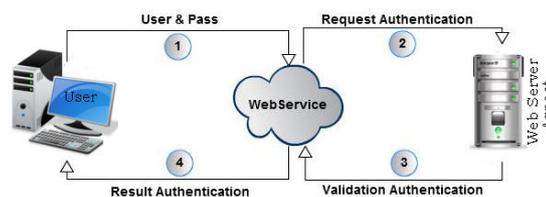


Figura 2 – Método proposto de *Authenticator* utilizando Aspectos

Ainda assim, investiga-se como a verificação das propriedades de requisitos pode ser ativada pela adição de padrões e requisitos de segurança, buscando torná-los reutilizáveis para que, quando alterados, não causem impacto negativo ao sistema, pois, dessa forma, serão

incrementados novos requisitos apenas no módulo principal responsável pela segurança. Outros detalhes sobre o modelo proposto pode ser observado no estudo de caso onde são representados os requisitos de segurança de uma operação bancária, aplicados ao uso de *Web Service* para distribuição de aplicações.

Quando, utilizando mecanismos de segurança, é considerada a autenticação, deve-se também considerar a autorização, uma vez que estes processos caminham lado a lado, e uma política de autorização significativa requer usuários autenticados. Seguindo essa perspectiva, na

Figura 3 são representados os elementos propostos pelo padrão *Authorization*, descritos a partir de um diagrama de classe. Neste modelo, percebe-se que a classe *Subject* descreve uma entidade que se empenha em acessar um recurso de alguma forma, considerando que a classe *Protection Object* representa um recurso a ser protegido. A associação entre o sujeito e o objeto define uma autenticação e a associação da classe *Right* descreve o tipo de acesso que o sujeito está autorizado a executar sobre o objeto correspondente. Através desse, uma classe pode verificar os direitos/permissões que um sujeito tem em um determinado objeto.

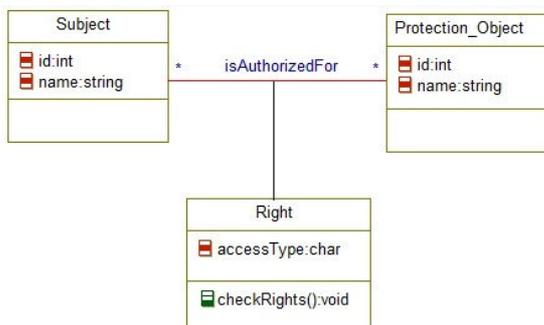


Figura 3 - Modelo de classe para *Authorization* (adaptado de Schumacher et al., 2006).

O modelo de classes do padrão *Authorization*, proposto por Schumacher et al. (2006), também pode ser representado com o uso da orientação a

aspectos. Assim, analisando-se a

Figura 4, pode-se observar no diagrama de classe o uso de um estereótipo responsável por uma classe abstrata; esta, por sua vez, representa o aspecto em que são implementados os requisitos de segurança responsáveis pela autorização.

Estes requisitos de segurança determinam os direitos de acesso para cada usuário. A funcionalidade fornecida pelos dois modelos é a mesma, a diferença do uso de aspectos é que esse controle é feito por uma técnica específica e com recursos compartilhados. Baseada no reuso de requisitos de segurança e de partes do programa, facilita, assim, a leitura do código fonte, a fácil manutenção e é realizada somente nos módulos responsáveis pela segurança das aplicações, por parte dos desenvolvedores.

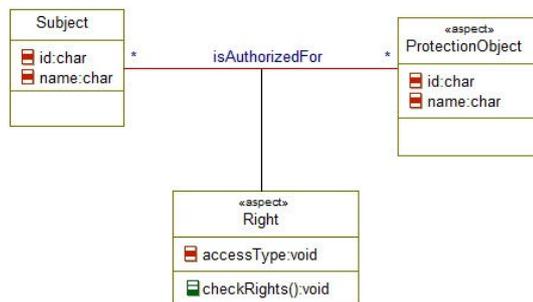


Figura 4 – Modelo de classe para o Padrão *Authorization* utilizando aspectos

5 Estudo de Caso

O estudo de caso elaborado neste trabalho se refere a um sistema bancário, representando, especificamente, as operações bancárias mais comumente utilizadas pelos clientes.

O diagrama de classe, elaborado neste estudo, pode ser visualizado na

Figura 5, a qual demonstra como o sistema foi projetado, ou seja, por meio de uma arquitetura em camadas de aplicações (Gerenciador Transações). Sendo estas aplicações coordenadas a partir de um

sistema de *Web Services* que faz a interação entre o Banco, suas bases de dados e seus clientes.

Nesse caso, o *Web Service* tem a função de invocar o gerenciador da camada de aplicação para executar a autenticação do cliente no sistema bancário. Da mesma forma, o *Web Service* invoca os módulos de segurança que, no modelo, estão representados usando aspectos.

No diagrama de classes, a orientação a aspectos foi representada utilizando-se o estereótipo <<Aspecto>>; devido à complexidade desse modelo utiliza-se o recurso dos pontos de corte e de junção que são parte da estrutura do aspecto para melhor representarmos o estudo de caso. No modelo, considera-se o aspecto como uma dependência do *Web Service*. Já o estereótipo <<Aspecto>> como classe abstrata é implementada para garantir a execução desse aspecto, caso alguma das operações não passe pelo *Web Service* devido a falhas ou, até mesmo, em caso de cancelamento ou fim de alguma operação pelo cliente.

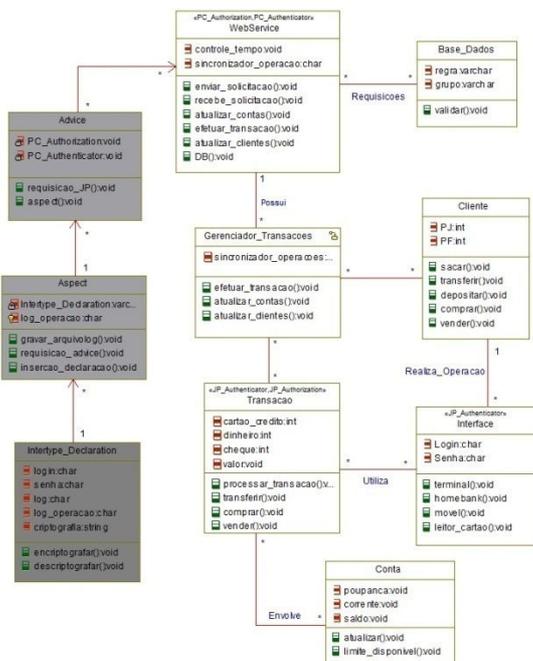


Figura 5 - Diagrama de classes do Sistema Bancário Orientado a aspectos

Nesse contexto, a arquitetura representada pelo aspecto é responsável pelo controle de segurança das operações coordenadas pelo banco, que, no estudo de caso, compartilham um mesmo módulo de segurança acessado pelos módulos de aspectos (representados pela cor cinza). Este módulo comporta, assim, as funções de autenticação, controle de acesso, controle de operações e outros requisitos que podem ser implementados posteriormente ou em tempo de execução.

O ponto de junção (*JoinPoint*) é responsável pelas requisições que são realizadas no ponto de corte (*PointCut*). No modelo proposto, têm-se apenas um *pointcut* inserindo os requisitos no *Web Service*. Mas, em um sistema maior, se faz necessário a inserção de mais *pointcuts*, de acordo com cada necessidade de abrangência desses requisitos o aspecto vai sendo implementado.

Um ponto de junção pode fazer requisição em mais de um ponto de corte, principalmente se tipos diferentes de requisitos forem implementados pelo mesmo aspecto, tem-se, então, um efeito cascata, onde os pontos de corte e de junção distribuem essas requisições coordenadas pelo mesmo aspecto. Neste caso, para evitar inconsistência e satisfazer os requisitos, utilizam-se mais pontos de corte e de junção. Esse é considerado um dos benefícios da orientação a aspectos, que possibilitou a representação e a inserção dos requisitos de segurança no modelo em questão.

As operações bancárias realizadas pelos clientes exigem autenticação, muitas vezes para cada operação exclusivamente, tais como saques, transferências dentre outras. Sendo assim, estas operações são executadas na camada de interface com o cliente (terminal bancário, acesso *web*, acesso móvel e cartões de crédito/débito) e executadas pela camada de aplicação (Gerenciador Transações). O que diferencia é a forma com que o sistema

autentica e criptografa as informações de usuário e senha, requisitando ao *Web Service* a autenticação no banco de dados. Nesse sentido, com a técnica de aspectos sendo aplicada e invocando os módulos de segurança têm-se uma melhor aplicação dos requisitos de segurança no *Web Service* e nas operações.

A classe “Cliente” possui os atributos referentes ao tipo de pessoa e ações que são executadas. A classe “Interface” comporta o primeiro requisito de segurança (login/senha) e seus atributos como formas de acesso. A classe “Transação” trata dos tipos de operações executadas. A classe “Gerenciador Transações” sincroniza as operações com as transações dos clientes e suas permissões e depende diretamente do *Web Service*. Todas essas classes possuem uma classe abstrata; o estereótipo <<Aspecto>> que garante a execução das autenticações. A classe “*Web Service*” mantém a interoperabilidade entre aplicações, banco, base de dados e está diretamente ligada ao aspecto através de sua estrutura de pontos de corte e junção. Essa estrutura executa as operações entre o sistema e o módulo de segurança, onde estão armazenados os atributos de segurança. O modelo representa as funcionalidades das aplicações e seus atributos sem preocupações com requisitos de segurança, deixando para o aspecto essa responsabilidade.

6 Trabalhos relacionados

Voelter e Groher (2007) descrevem que durante o ciclo de vida de desenvolvimento de um sistema, considerando-o como uma linha de produção em que se tem vários pontos de vista desde os requisitos até os testes finais, a modelagem é considerada um fator importante que busca a redução do tempo de produção, a reutilização, a redução de custos e seus esforços, além da

padronização das atividades. O desenvolvimento de software orientado por modelos facilitou, assim, o entendimento de cada processo ou atividade, ou seja, a união com o DSOA foi considerada como um dos caminhos para obter esses benefícios, principalmente na reutilização de código nos diferentes projetos em linha de produção. Apesar de possuir certa relevância, o trabalho relacionado não considera requisitos de segurança nem relaciona padrões de segurança.

Seguindo esta linha de raciocínio, Khaari e Ramsin (2010) destacam a maturação de processos desde o estágio inicial do ciclo de vida de um software. Nesse sentido, os autores realizam um estudo sobre a técnica de orientação a aspectos e sua utilização em modelos para uma melhor visualização das preocupações comuns consideradas transversais, bem como uma análise da aplicação da orientação a aspectos em alguns setores importantes como a indústria. Destacam também alguns benefícios e algumas complexidades que podem ocorrer, como, por exemplo, neste trabalho os autores buscam por padrões para processos de software com DSOA e tratam da criação de um processo genérico que acompanhe todo o ciclo de vida de um software. Inicialmente, os autores abordam algumas questões sobre *Web Service*, mas não consideram requisitos de segurança, gestão de riscos ou padrões de segurança.

7 Considerações Finais

Como pontos conclusivos, destaca-se a descrição feita, neste estudo, sobre o uso da modelagem orientada a aspectos para representar requisitos de segurança, descritos como padrões em *Web Services*. Durante a pesquisa, aspectos foram usados para representar esses importantes requisitos, de forma que a sua aplicação,

ainda que não muito difundida, principalmente em *Web Service*, tem como vantagens um nível maior de abstração, inserção de novos requisitos, garantia de autenticação e controle de operações sem sobrecarregar as aplicações.

A proposta mostrou-se, então, viável, pois minimiza a complexidade de inserção dos requisitos de segurança em *Web Services*, possibilita uma abrangência em níveis diferentes de camadas de sistemas e são independentes de aplicações. Em contrapartida, exige cautela e análise mais específica na fase de projeto e implementação.

Pontua-se que alguns benefícios como a redução do número de linhas de código, reusabilidade e menor tempo de resposta do sistema podem vir a ser observados. Uma vez que os requisitos de segurança que estão espalhados por grande parte das aplicações, podem ser armazenados em um único módulo e invocado pelo aspecto nas áreas que estão sendo executadas.

Referente à manutenção e atualizações do sistema, pode-se dizer que estas se tornam menos onerosas e menos complexas, pois é realizada em alguns módulos do sistema, ou seja, o aspecto é encarregado de distribuí-las através de *Web Service* para todo o sistema.

Os padrões de segurança propostos pelos principais autores, e utilizados neste trabalho, foram satisfatórios e coerentes com as necessidades de segurança em *Web Services* e operações bancárias. Dessa forma, destaca-se que a importância desses padrões e seu reuso podem ser ampliados com a técnica de aspectos.

Nesse contexto, a orientação a aspectos vem ao encontro às propostas de tecnologias que auxiliam na proteção de sistemas e, principalmente, em *Web Services*; tecnologia bastante vulnerável no quesito segurança.

Assim, identificam-se como trabalhos futuros um estudo mais

aprofundado em requisitos de segurança envolvendo a autenticação através do uso da biometria, o reconhecimento por atributos, à segurança de operações na *Cloud Computing* visando à solução de problemas de parametrização em *Web Services*, sobretudo no que se refere ao comportamento de aspectos relacionados à herança de requisitos de segurança ou de qualquer outro requisito que apresente preocupações espalhadas ou sobrepostas.

Referências

CURPHEY, Mark. FOUNDSTONE, Rudolph Araujo. **Web Application Security Assessment Tools**. IEEE Security & Privacy, pp. 32-41, 2006.

ENDREI, Mark et al: **Patterns: service-oriented architecture and Web Services**. IBM Corporation, Riverton, NJ, 2004.

FERNANDEZ, E.B., DELESSY, N.: **Using patterns to understand and compare Web Services security products and standards**. Proceedings of the Int. Conference on Web Applications and Services (ICIW'06), Guadeloupe. IEEE Comp. Society, 2006.

JENSEN, M., GRUSCHKA, N., HERKENHÖNER, R., & LUTTENBERGER, N.: **SOA Web Services: New technologies - new standards - new attacks**. In Proceedings of the 5th IEEE european conference on Web Services (ECOWS), 2007.

KHAARI, M.; RAMSIN, R.; **Process Patterns for Aspect-Oriented Software Development**. In: IEEE International Conference and Workshops on Engineering of Computer-Based Systems; Department of Computer Engineering Sharif University of Technology Tehran-Iran, 2010.

MEDEIROS, Luisa A.: **Marisa-MDD: Uma Abordagem para a Transformação entre Modelos Orientados a Aspectos: dos Requisitos ao Projeto Detalhado**; Dissertação (Mestrado) – UFRN, Rio Grande do Norte, 2008.

MEIKO, Jensen; FEJA, Sven. **A Security Modeling Approach for Web-Service-Based Business Processes**. ecbs, pp.340-347, 16th Annual IEEE International Conference and Workshop on the Engineering of Computer Based Systems, 2009.

MONDAY, Paul B.: **Web Services Patterns - Java Edition**, Apress, 2003.

O'NEILL, Mark et al. **Web Services Security**. 1. ed. Berkeley: McGraw-Hill, 312p., 2003.

PRASAD, A.V. K., RAMAKRISHNA, S., SHRAVANI, D., **Security Patterns for Web Services Mining Agile Architectures**. International Journal of Computer Science and Information Technologies, vol. 1, no. 3, pp. 185-189, 2010.

PRASS, Fábio S.; FONTOURA, Lisandra. M.; RIGHI, Cleber. Aspectos com Padrões de Segurança. Um processo para desenvolvimento em Web Services. **Revista Java Magazine**, v. 93, p. 68-74, 2011.

RASHID, A., COTTENIER, T.; **Aspect-Oriented Software Development in Practice: Tales from AOSD-Europe**. In: IEEE Conf. Aspect-Oriented Software Development (AOSD 10), Europe, 2010.

SCHUMACHER, Markus et al: **Security Patterns Integrating Security and Systems Engineering**. Wiley; 1 edition, 2006.

VOELTER, M.; GROHER, I.; **Product Line Implementation using Aspect-Oriented and Model-Driven Software Development**. In: IEEE, International Software Product Line Conference, Munich-Germany, 2007.

YOSHIOKA, N; WASHIZAKI, H; MARUYAMA, K; **A Survey on Security Patterns**; National Institute Informatics; Ritsumeikan University, 2008.

YU, Weider D., ARAVIND, Dhanya, SUPTHAWEEESUK, Passarawarin, **Software Vulnerability Analysis for Web Services Software System**. iscc, pp.740-748, 11th IEEE Symposium on Computers and Communications (ISCC'06), 2006.

Autor:

Fábio Sarturi Prass: Doutorando em Ciência da Computação (PUC-RS); Mestre – Programa de Pós-Graduação em Informática da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na Linha de Pesquisa de Computação Aplicada – Engenharia de Software. Atua como professor na Faculdade Antonio Meneghetti (AMF) no curso de Sistemas de Informação e é Gerente de Projetos da FP2 Tecnologia; domínio em Java, .NET e UML, Banco de Dados.

Submetido em: 30/04/2011

Revisto em: 28/06/2011

Aceito em: 13/09/2011

A intuição como preâmbulo à ciência: um estudo de abordagem filosófica

Alécio Vidor

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)

Resumo: Este artigo teórico apresenta o ponto de vista filosófico de alguns autores que trataram o tema intuição, sendo que entre os mais importantes podem ser encontrados: Aristóteles – diz que a intuição é uma verdade de ordem mais elevada que a verdade científica. Ela não pode ser incluída na ciência porque foge à demonstração e se dá por evidência imediata. Bergson considera a intuição como fonte da criatividade. Já Nicolau de Cusa afirma que só se alcança a intuição se soubermos vencer as contradições de ordem racional e múltipla. Para ele, a intuição de base corresponde à visão imediata da identidade de si mesmo, no homem. Através da elucidação etimológica dos termos, podemos entender melhor a visão da Ciência Ontopsicológica: intuição (*intus+actionis*) significa ver dentro, ver o íntimo de origem da ação. Intelecção (*intus+legere+actionis*), ou seja, o intelecto lê o íntimo da ação. A consciência (*cum+scire+entia*) é o saber conforme a ação do ser ou conforme a intelecção. No entanto, como a consciência sofreu condicionamentos externos distônicos ao mundo-da-vida, ela deve ser autenticada, ou seja, reversível ao seu real. A intuição da consciência pura corresponde à visão ôntica, que é percepção evidente do princípio radical do ser humano. Esta visão foge da compreensão racional e se mantém acima da evidência lógica.

Palavras-chave: intuição; ciência; Filosofia; Ontopsicologia.

Abstract: This theoretical paper presents the philosophical point of view of some authors who have treated the topic intuition, being among the most important can be found: Aristotle - says that intuition is a fact of higher order than scientific truth. It can not be included in science because escapes and is given by demonstration immediate evidence. Bergson considers intuition as a source of creativity. Already Nicholas of Cusa says that intuition comes only if we overcome the contradictions of rational order and multiple. For him, the basic intuition corresponds to the immediate vision of identity itself, in man. Through the elucidation of etymological terms, we can better understand the vision of Ontopsychology: *intuition (intus+actionis)* means see inside, see the intimate source of action. *Intellection (intus+legere+actionis)*, the intellect reads the intimate action. *Consciousness (cum+scire+entia)* is know as the action of being or as intellection. However, as the external conditions suffered dystonic consciousness to the world-of-life, it must be authenticated, ie reversible to its real. The intuition of pure consciousness corresponds to ontic vision, perception is evident that the radical principle of human being. This view escapes the rational understanding and remains above the logical evidence.

Keywords: intuition; science; Philosophy; Ontopsychology.

1 Introdução

Intuição é um termo de raiz latina: *intus* (íntimo, dentro) + *actionis* (ação), que significa o íntimo da ação. O mesmo termo pode ter a raiz latina *tueri* (ver) + *in* (em), que significa ver dentro e corresponde à ação de ver diretamente. Trata-se da ação que dá evidência, e que apreende diretamente o princípio ou ponto de partida do conhecimento sem intervenção de racionalidade ou raciocínio. É a visão que colhe o íntimo da ação, portanto, colhe os modos e as estruturas de um projeto de ação. Pela intuição sabe-se a identidade e a funcionalidade do projeto antes que se formalize o evento ou fenômeno. A intuição evidencia diretamente o real, ela se antecipa às coisas e às palavras, visto que compreende o princípio que sustenta e dá origem aos fenômenos e às palavras.

O termo intelecto se decompõe em *intus+legere+actionis*, isto significa o intelecto lê a ação interior, é a faculdade que reflete diretamente a visão mental na qual se intui a unidade básica. A intuição dá o dentro da ação, e o intelecto lê a ação, lê sua variação. Ela colhe o real anterior ao cognoscível e ao que é designável em palavras.

O intelecto é a faculdade que lê e compreende as coisas a partir do íntimo e identifica as formas essenciais de qualquer evento ou fenômeno. Ele pode refletir diretamente a ação na qual se intui a unidade básica, o fundamento que reúne sujeito-objeto. O intelecto lê o fundamento da demonstração científica. Já a demonstração necessita da análise e da síntese, que é efetuada pela razão. A razão é o intelecto aplicado na organização da ciência.

Por outro lado, a lógica é exercício racional de inteligência, é organização combinatória de conceitos, juízos e proposições. Porém, sem a evidência da intuição, a lógica torna-se vazia, sem utilidade e função. A intuição dá a

evidência da identidade e o critério primeiro da racionalidade, ela ilumina a racionalidade na organização do conhecimento, mas não se enquadra na racionalidade.

Dessa forma, este artigo realiza um breve estudo teórico, sob o ponto de vista filosófico, da relação que é possível existir entre intuição e ciência, tomando a primeira como preâmbulo à segunda. Para tanto, são apresentados conceitos essenciais de alguns dos principais autores e estudiosos no percurso da filosofia acerca da temática da intuição e do conhecimento.

Importante se faz verificar que, a intuição – se compreendida de modo sério e sem ulteriores interpretações não condizentes com o conhecimento laico acerca do que a mesma é – torna-se fundamental para o processo científico, fazendo-se complementar à racionalidade.

2 Aspectos histórico-filosóficos do conceito de intuição

Para Platão, a sensibilidade inicia o conhecimento, porém, o contato sensível das coisas toca apenas as aparências e não é mais do que a condição do conhecimento. A percepção dos sentidos fornece a matéria do conhecimento, porém, não pode dar o conhecimento verdadeiro. A experiência esfacela o que está pré-contido numa unidade e não pode tornar-se base do conhecimento autêntico (NICOLA, 2009).

A alma não pode parar na sensação pura; ela, neste caso, apenas avalia e julga as aparências, as reconhece, percebe e projeta opiniões. É o momento da “*doxa*”. Através da opinião a mente começa a abrir-se e toma posse de si e ao livrar-se das sensações e sentimentos, ela se abre às noções científicas e formula conhecimento inteligível puro (*dianoia*). No entanto, é a intuição que conclui o processo cognoscitivo (*noesia*). A intuição

originária é pré-temporal, é pré-terrena, é metafísica e pode tornar-se uma conquista do homem, é um valor que pode ser alcançado ou perdido (NICOLA, 2009).

A alma pode chegar à intuição através de um caminho ascendente e vertical, e neste processo o saber pode passar das sensações à ciência. Porém, necessita superar as impurezas afetivas iniciais para atingir a autoconsciência mediante a qual toma contato consigo mesma, alcança o centro de si mesma, o centro de onde se irradia a luz de todas as suas virtualidades. A alma se vê como mediadora dos dois mundos: do metafísico e do fenomênico. O conhecimento puro não se origina do sensível, mas da intuição intelectual (*noesis*), na qual se contempla a verdade de si mesmo.

Platão coloca a intuição no ápice do processo evolutivo do conhecimento, em que a mente se reconhece como princípio unitário que ilumina a diversidade fenomenológica.

Santo Agostinho em seu livro 10 do “*De Trinitate*”, ao abordar a visão platônica da alma, diz que “a espiritualidade da alma apresenta-se como uma verdade imediatamente evidente: objeto da intuição, mas de uma intuição, de uma evidência que foi obscurecida por pré-convicções e que, por isto, se faz necessário redescobrir” (SANTO AGOSTINHO citado por FABRO, 1959, p. 152).

A intuição corresponde ao próprio ser que sabe, sem que esteja incluído no saber científico. Quando a mente contempla a si mesma, ela se reconhece como princípio iluminante do conhecimento científico.

Aristóteles no seu “*Órganon*”, quando busca fundamentar a demonstração científica ao referir-se à intuição, afirma que ela deve ser considerada o princípio dos princípios. Diz ele que nada pode ser mais verdadeiro do que o conhecimento científico, exceto

a intuição. Segundo Aristóteles, a intuição estaria acima do conhecimento científico, sendo a base primeira do mesmo. Ela não pertence ao âmbito científico, mas como princípio dos princípios ela sustenta o valor da demonstração, embora não seja demonstrável, visto que se dá por evidência.

A intuição é propriedade do intelecto agente: esse intelecto pensando em ato todos os inteligíveis, pensa a si mesmo e por consequência é pensamento do pensamento, é por ele que se torna possível a intuição intelectual. Esse intelecto é universal visto que se identifica à universalidade dos intelectos pensados. Como ato, ele é ser e é sem grandeza (FABRO, 1959).

Os conceitos são intuídos imediatamente pelos muitos intelectos pensados. O conceito sempre tem uma dimensão de compreensão e uma de extensão. A compreensão é constituída pelos predicados que denotam seu significado lógico. A extensão é constituída pelos sujeitos aos quais aquele conceito pode ser predicado.

Compreensão e extensão estão em proporção inversa. O conceito que tem o máximo de extensão, como o ser, tem o mínimo de compreensão e pela sua abrangência, torna-se racionalmente indefinível e foge da compreensão racional. A compreensão sempre apela por uma definição.

A definição dá a essência do conceito mediante o gênero próximo e a diferença específica. O gênero de cada ser é constituído pela matéria e a diferença específica dá forma à matéria. O ser em si é sem gênero e sem forma e, portanto, é o universal dos universais. Para Aristóteles, o ser em si é irreduzível a conceitos, é ato incompreensível porque traduz o todo, sem coincidir com nenhuma coisa, sustenta ou sub-está a tudo e abrange as diferenças de cada coisa; situa-se para além do discurso racional.

Para Aristóteles a demonstração de valor científico deve partir do que é verdadeiro e, portanto, o ponto de partida da ciência deve ser o que é evidente em si mesmo. Todas as demonstrações apodíticas ou que exprimem uma necessidade lógica, e que não pode ser contestada, por ser coerente com as regras dos juízos e raciocínios ou do silogismo, necessita de apoio de um princípio evidente para a mente, como base da verdade. Este princípio evidente para a mente corresponde a uma proposição anapodítica que se impõe como princípio evidente à mente.

Aristóteles afirma que este princípio que dá base e valor à lógica, trata-se do princípio de não-contradição. Qualquer princípio da lógica formal pode ser reduzido ao princípio de não-contradição. Este princípio está acima da evidência lógica, porque sustenta a veracidade da coerência na elaboração da ciência. Toda dedução pressupõe este princípio e é impossível que os contrários estejam simultaneamente presentes na mesma coisa, se a não-contradição garante o valor desta dedução. Ainda: não há um termo intermediário entre os dois termos da contradição: ou é, ou não é. Se algo é, ele não pode não ser. A intuição compreende este fundamento da lógica para organizar a ciência, a visão mental do ser onde a contradição se dilui e onde sujeito-objeto ficam pré-contidos e presentes como uno.

Para ter acesso à intuição, Nicolau di Cusa ou Cusano (1964; 1988), primeiramente distingue três fases no processo de conhecimento humano: na primeira fase dá-se o conhecimento da multiplicidade tal como a natureza apresenta. Os sentidos colhem o que é imediatamente fragmentado. Tal conhecimento oferece apenas o que está ligado aos dados das coisas.

Na segunda fase, o conhecimento racional toma forma como síntese dos dados apresentados pela experiência. A

razão, sendo dotada de uma capacidade de análise e síntese, organiza a multiplicidade empírica segundo a ordem do entendimento.

Na terceira fase ou terceiro grau, surge o conhecimento imediatamente intuitivo que é de ordem supra-sensível. O intelecto colhe a necessidade da unidade e mediante a intuição dá-se o encontro entre a esfera do sensível e do inteligível e a adequação entre realidade e conhecimento se confirma.

Nicolau di Cusa, em sua obra “*De Venatione Sapientiae*”, assim se expressa:

As razões que o homem concebe não constituem a essência do real, essência que precede todo real. Portanto, a divergência não está na razão substancial das coisas, mas nas palavras que, com diversidade de razões, são atribuídas de modo variável às coisas. É na representação da essência das coisas, que também é variável, que consistem as diversidades entre os que discutem (...). A nossa busca da sabedoria infável, sabedoria que precede aquele que impõe as palavras e qualquer coisa designável com palavra, consiste antes no silêncio, em ver que não está na loquacidade do falar e do ouvir (CUSANO, 1964, p. 33-97; 100).

Para Cusano (1964; 1988) só a intuição de fato, quando colhe o originário metafísico, transpõe o muro das divisões múltiplas e nos leva a ver o princípio onde acontece a coincidência dos contraditórios ou opostos. O ingresso neste princípio torna-se possível se conseguirmos superar a porta amparada pelo espírito mais alto da razão. Para encontrar o âmbito onde os contraditórios coincidem, é preciso vencer os limites da razão e ver onde o contínuo está unificado. O uno é ser.

Já o filósofo Bergson (1932) propõe o intuicionismo¹⁶ filosófico. Para

¹⁶ “Doutrina que confere centralidade à intuição, ou a considera como um instrumento privilegiado no processo do conhecimento. Teoria do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), segundo a qual a intuição nos permite o contato com a

ele, a ciência e o senso comum conhecem a realidade em função dos interesses da vida. O filósofo, ao invés, volta seu olhar para o movimento interior, para a duração, na qual consiste a vida. “A função da filosofia consiste em inverter a direção habitual do trabalho do pensamento” (LOGOS, 1989, p. 670).

A intuição faz o contato imediato com a realidade em nós. Esta realidade pode ser conhecida na sua pureza natural, como ela é em si. A função da filosofia consiste na volta do espírito a si mesmo. O espírito é, por essência, intuição. A filosofia é o meio para restabelecer o contato em que a consciência humana coincide com o princípio de onde emana a força criadora.

Em seu livro “*L’Evolution Créatrice*”, publicado originalmente em 1907, Bergson salienta que o conhecimento físico-matemático é caracterizado por uma natural incompreensão da vida, no entanto, mediante tal saber, o *homo faber*, com sua atividade, construiu instrumentos e máquinas para alargar a esfera do seu domínio sobre o mundo, e com a técnica aprimorou as relações e os intercâmbios da vida civil. Isto é o que corresponde ao progresso da vida contemporânea.

Tudo isto, de fato, é útil e funciona na atividade de serviço à vida. A razão nos oferece uma reflexão analítica, mas não nos dá a síntese que é a vida interior colhida pela intuição: “a realidade é toda atravessada por uma corrente de vida que é energia criadora, que se multiplica numa infinidade de espécies, de que são portadores os indivíduos organicamente constituídos num crescente triunfo do espírito sobre a matéria” (FABRO, 1959, p. 689).

realidade absoluta, em contraste com o caráter meramente instrumental da inteligência conceitual ou científica; bergsonismo” (HOUAISS, versão eletrônica).

A moral que nasce da vida é aberta à humanidade inteira e está acima de qualquer determinação histórica. Enquanto a moral da sociedade é fechada, sofre a organização jurídica e exige que ela seja circunscrita a um grupo, a moral da vida é universal e pode variar a cada nova situação.

A moral social estrutura-se pela análise racional, enquanto a moral da vida apela pela intuição de cada nova situação. A primeira é subordinada à lei e é estática; a segunda exige um fundamento superior voltado à evolução criadora e não apenas à função produtiva.

Para Leibniz, a intuição designa a apreensão direta das primeiras verdades e para Espinosa a intuição é superior ao saber sensível e racional e coloca a alma em presença do real. A intuição suprime a separação sujeito-objeto e dá a visão do uno ou do ser (NICOLA, 2009).

De um modo geral, na história da filosofia se considera a intuição como um modo de conhecer contraposto à abstração, à dedução ou ao discurso lógico; é um modo de colher diretamente o dentro das coisas, o dentro da ação. A intuição constitui o saber primário e correlacionado à evidência imediata. É considerado o saber mais perfeito dos conhecimentos, porque apreende diretamente o real sem a mediação do raciocínio e, por consequência, é um saber necessário para fundamentar a lógica e sustentar o valor da ciência.

3 A intuição na abordagem ontopsicológica

Na história da filosofia, vários autores empenharam-se em dar uma ideia referente à intuição, tal como foi abordado brevemente, até o momento, neste artigo.

A Ontopsicologia, mediante três novas descobertas¹⁷, proporciona um novo

¹⁷ Estas descobertas são resultados de pelo menos dez anos de atividade clínica bem sucedida,

modo de compreender a intuição (MENEGETTI, 2010b; 2009). Intuir é descobrir, perceber ou ver sem recorrer a raciocínios ou análises; é ver diretamente a ação íntima enquanto acontece, como base de conhecimento. No entanto, a partir da compreensão da intuição, é necessário agi-la na história, ou seja, aplicar ferramentas, recursos, conhecimentos, estratégias, técnicas etc., em um dado contexto e/ou situação existencial, para que possa se tornar possível e concreta a realidade da informação veiculada pela intuição de cada sujeito em âmbito histórico.

Pela intuição pode-se compreender a essência fluida de uma realidade, mas para que esta percepção aconteça requer-se do cientista uma consciência exata e transparente. Em base a esta exigência, por parte do cientista, a Ontopsicologia sublinha a necessidade de tornar exata a consciência, para que não esteja fundamentada em convicções e aderências impróprias por serem estranhas ao mundo-da-vida ou à ordem inerente à natureza humana. Portanto, para obter uma visão clara, evidente e imediata do real em ação, exige-se metanoia ou mudança de consciência, continuamente, por parte do sujeito.

A intuição é a percepção ou visão instantânea do real em ato. Vendo a informação, é possível distinguir a informação de vantagem à identidade humana, da informação imprópria e prejudicial à natureza. A informação é positiva, para um sujeito, quando reforça a

norma e a funcionalidade da natureza, e é negativa se lesiona a ordem da natureza.

Ao compreender a informação que lesiona ou altera a ordem da natureza, foi possível identificar um mecanismo interior que filtra e seleciona ideias fixas pré-estabelecidas que se estabelecem no espelho da consciência. Este mecanismo funciona como uma grelha ou um monitor de deflexão, porque ao invés de refletir corretamente a informação vital orgânica, ele a distorce/deflete. Portanto, a distorção da informação provocada pelo monitor de deflexão não permite que a consciência compreenda, de per si, a intuição.

O campo semântico, por sua vez, como comunicação base que a vida utiliza no interior das suas individualizações (MENEGETTI, 2010b), pode ser compreendido como o canal de comunicação que veicula as informações que são emitidas e recebidas pelas individualizações. Durante a atividade clínica desenvolvida por Meneghetti, na década de 1970-1980, foi possível identificar, a partir do campo semântico, um princípio formal inteligente que está na raiz da identidade humana. Este princípio organiza e restabelece a ordem da vida. Com esta descoberta tornou-se possível ver que o princípio originário, denominado Em Si ôntico, é o critério de base (critério de natureza) do modo de ser e agir do homem (MENEGETTI, 2010b).

Estas descobertas tornaram possível constatar que a consciência humana está alienada da identidade do homem, e por consequência se faz necessário reajustá-la ao critério do princípio originário do homem, o seu Em Si ôntico.

O campo semântico dá a base de informação para perceber que por trás dos fenômenos múltiplos há uma unidade como ponto inicial de qualquer processo evolutivo ou involutivo. “A consciência pura ou ôntica não se alcança pelo

período no qual o Acadêmico Professor Antonio Meneghetti realizava pesquisa experimental. Para maior aprofundamento, verificar as obras Manual de Ontopsicologia, capítulo *Background histórico à ciência ontopsicológica*, do mesmo autor, publicado pela Ontopsicologica Editora Universitária, 4. ed., 2010b. Também Dossiê “Uma viagem de sucesso” – Revista Nova Ontopsicologia, junho 2008, pela mesma editora; e na obra *Ontopsicologia Clínica* (1978), do mesmo autor.

abandono dos conhecimentos tradicionais, mas pelo amadurecimento destes é que se abre consciência ôntica” (MENEGETTI, 2002, p. 223).

Portanto, existe um *training* pessoal para chegar a compreender a própria intuição. É importante sublinhar que cada intuição tem sua base no contato com o originário metafísico do homem. A intuição sempre é um ponto de partida para organizar melhor as decisões, elaborar novos conhecimentos e rever ações para aprimorar o crescimento, o sucesso em administração, em política, em economia, em educação, enfim, em qualquer área de atuação humana.

A intuição sempre é um ver com evidência que surge continuamente. Ela apresenta-se como ponto de partida ou fórmula que sustenta a lógica e as decisões. A intuição é anterior à organização racional e às decisões de meios para realizá-la. No entanto, ela requer, junto a si, a racionalidade e o arcabouço de técnicas que o homem criou, para que possa ser posta em ação histórica no contexto no qual o sujeito se encontra situado e, assim, efetivar a concretude de si mesma para que se alcancem os resultados de um projeto.

A evolução pessoal que leva à intuição exige, além do estudo contínuo (no qual se dá o aprimoramento da racionalidade e da inteligência), a metanoia – mudança de mente. Na metanoia acontece uma mudança de pensamento e de comportamento. A metanoia acontece quando o sujeito procura desinvestir-se do passado e dos modelos fixos para organizar-se em consonância com a funcionalidade imediata da própria vida. O piloto Eu do sujeito começa a abandonar opiniões assimiladas do contexto tradicional e passa a conformar-se a uma compreensão variável da própria vida em cada situação. O Eu torna-se eficiente em função da própria saúde e crescimento, fazendo

investimentos de autenticidade em evolução.

A metanoia consiste numa contínua mudança de consciência para refletir a informação imediata da vida, que deve ser atuada a cada dia no contexto histórico. Pela intuição a mente colhe a unidade profunda que precede todo o conhecimento científico e lhe dá sustento e fundamento, enquanto no conhecimento racional se formaliza o saber aplicado no tempo e no espaço. “Quem tenta encontrar no conhecimento o que viu na intuição mental, se esforça em vão, tal como aquele que se esforça por tocar com as mãos a cor, que é somente visível” (MENEGETTI, 2002, p. 223).

Sempre que nos empenhamos na investigação analítica, nos posicionamos na contradição ou contraposição insuperável, e esta nos exclui do real uno e originário. Se ficarmos atrelados somente aos efeitos que se expõem no externo não encontraremos o sentido primário, a causa primeira.

O silogismo embora nos dê uma sequência organizada e racional do modo como ocorre o pensamento científico tradicional, não tem condições de esclarecer o real originário que a intuição encontra com evidência. No princípio do conhecimento científico está o uno indemonstrável. Pelo caminho da visão que dá o dentro da ação poderemos encontrar o real que como síntese unifica o interno e o externo (MENEGETTI, 2005; 2007).

Nicolau di Cusa ao falar da coincidência *opositorum* referia-se àquele íntimo profundo onde se dá o encontro unitário do dualismo. O símbolo ou o signo não nos dá e não é o ser. O real é por natureza antecedente ao conhecer: a sabedoria infável é anterior àquilo que as palavras impõem e consiste em ver onde o visto e o vidente coincidem em ser.

A consciência ôntica é o real anterior à dialética racional e científica e é antecedente a qualquer palavra. O

princípio ôntico está na base de qualquer ciência e faz de continuidade unitária da multiplicidade. Como ponto de origem deste contínuo organizado só nos resta subentender o ser como fundamento primeiro e originário de tudo o que aparece como múltiplo e contíguo. O ser é como ausência geradora que fala de si em cada individuação. A intuição do Em Si ôntico é uma possibilidade para a funcionalidade de nossa razão histórica. A razão colhe a contradição, demonstra muitas coisas sem a demonstração primária e originária de si mesma. Na angústia, a razão esclarece que o devir alienou-se do ser, e pode recuperar a função; porém a intuição não se alcança por demonstração, visto que requer do sujeito uma consciência exata e autêntica, para que possa ser compreendida. Para saber a intuição é preciso um contínuo *training* para tornar exata a própria consciência, uma consultoria de autenticação.

Segundo Cusano (1964; 1988), para transpor o muro da porta guarnecida pelo espírito mais alto da razão, aquele em que a porta se abre para o ser, é necessário vencer o muro, caso queira que o ingresso se abra. Neste caso se vê para além da coincidência dos contraditórios e não mais aquém.

A intuição ôntica sempre é antecipada por outros níveis ou graus de conhecimento:

O primeiro grau é o conhecimento baseado experimentalmente nos cinco sentidos tradicionais. O segundo grau é a razão dialética que estrutura os vários modelos de conhecimento funcional em campo científico, filosófico e político ou administrativo, o terceiro grau é Ontopsicologia: neste grau a diversidade é unitária, o tempo é eterno e a distinção é imanência do único e este grau se dá fora de toda lógica conhecida (MENEGETTI, 2002, p. 115).

De qualquer modo, é fundamental que a intuição seja atuada na história, de

forma racional, isto é, a partir do momento em que se compreende a própria intuição, o sujeito deve agir, empregar seus conhecimentos lógico-rationais, técnicos, elaborar estratégias, saber onde e como empreender suas ações, para que a própria intuição se torne história, se concretize e sejam possíveis os resultados. Assim, existe uma dialética precisa na relação entre intuição e racionalidade, onde uma complementa a outra, tendo em vista o crescimento e desenvolvimento integral do sujeito agente e responsável no contexto social, em qualquer âmbito em que este atue e opere humanamente.

4 Considerações Finais

Na contemporaneidade estamos subordinados a um conhecimento que, em grande parte de seu conteúdo, é alheio à compreensão do mundo-da-vida – como, em 1934, já pontuava Edmund Husserl (1961) – no entanto, a elaboração científica é imposta e cobrada como se fosse de valor absoluto.

Se recorrermos à afirmação de Protágoras que “o homem é a medida de todas as coisas” (NICOLA, 2009), resta a pergunta: como impor ao homem conteúdos elaborados sem antes conhecer o homem em seu modo original de ser? Sempre que pretendemos impor ao homem normas ou conteúdos científicos que desconhecem a ordem da vida humana, teremos como resultados, as doenças, os conflitos, as guerras e as desordens na vida. O saber deve coincidir com o modo de ser humano para não violentar a ordem inerente à natureza. A realidade é por natureza anterior ao ser conhecível. O símbolo não é o ser, mas constrói o conhecimento, porém, há uma visão mental que intui o que precede todo conhecimento e o fundamenta. Esta visão é possível ao homem que por mérito pessoal a atingiu e a viu. A Ontopsicologia é uma ciência que oferece

os instrumentos e as bases de estudo para que o homem tenha acesso à própria realidade interior de sua natureza.

As escolhas não autênticas, o medo e a preguiça de ação dão início à distorção, porque são opostas e impróprias à ordem da natureza humana. Prosseguindo em escolhas incoerentes ao próprio modo de ser e se omitindo de fazer o que a vida exige, não se pode pretender chegar à intuição, porque se tornam cegos e surdos para ver e ouvir o que é adequado para construir a dignidade de si mesmo como pessoa. Portanto, quando se fala de intuição e de sua atuação no contexto histórico, se fala também, diretamente, de responsabilidade própria.

Referências

- ARISTÓTELES. **Organon em analitici secondi**. Milano: Boringhieri, 1953.
- BERGSON, Henri. **L'Évolution créatrice**. Paris: L'Épi, 1907.
- BERGSON, Henri. **Le deux sources de la morale e de la religion**. Paris: L'Épi, 1932.
- CUSA, Nicolau di. **De visione Dei**. Lisboa: Tavares Martins, 1988. (Publicado originalmente em 1453).
- CUSA, Nicolau di. **De Venatione Sapientiae**. Hamburgo: Wilpert, 1964.
- FABRO, C. **Storia della filosofia**. Roma: Coletti, 1959. Vol. I e II.
- HUSSERL, Edmund. **La crisi delle scienze europeee e la fenomenologia trascendentale**. Milão: Il Saggiatore, 1961.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão eletrônica.
- LOGOS. **Enciclopédia Luso-Brasileira**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1989. Vol. 1 e 3.
- MENEGHETTI, Antonio. **Ontopsicologia Clínica**. Roma: Psicologica Editrice, 1978.
- MENEGHETTI, Antonio. **Filosofia Ontopsicologica**. Roma: Psicologica Editrice, 2002.
- MENEGHETTI, Antonio. **Fondamenti di filosofia**. Roma: Psicologica Editrice, 2005.
- MENEGHETTI, Antonio. **Conoscenza ontologica e coscienza**. Roma: Psicologica Editrice, 2007.
- MENEGHETTI, Antonio. **Dalla coscienza all'essere**. Come impostare la filosofia del futuro. Roma: Psicologica Editrice, 2009.
- MENEGHETTI, Antonio. **Manual de Ontopsicologia**. 4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Ed., 2010b.
- NICOLA, Ubaldo. **Antologia illustrata di Filosofia**. Milão: Giunti Edizioni, 2009.

Autor:

Alécio Vidor: Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade São Tomás de Aquino (Roma-Itália); Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade São Tomás de Aquino (Roma-Itália); graduação em Filosofia e Pedagogia pela Universidade de Passo Fundo; graduação em Teologia (Escolasticado São José); professor do curso de graduação em Administração e do Bacharelado em Direito da Faculdade Antonio Meneghetti (AMF), e professor dos cursos de Pós-Graduação MBA *Business Intuition* e do curso de Especialização *Lato Sensu* Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico da AMF.

Submetido em: 30/04/2011

Revisto em: 27/07/2011

Aceito em: 23/09/2011.

Considerações sobre a Psicotea: abertura de um novo olhar sobre o teatro e sua função no desenvolvimento do ser humano

Ângelo Accorsi

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)

angeloaccorsi@terra.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo construir uma reflexão e entendimento acerca do teatro como terapêutica do homem ao longo da história e na contemporaneidade, até chegar à Psicotea, instrumento apresentado como perspectiva de vanguarda para o desenvolvimento do ser humano. Para tanto, inicialmente realizamos um levantamento histórico, buscando apresentar aspectos do emprego da dramatização, do teatro, com finalidades terapêuticas e de desenvolvimento humano. A discussão histórica, parte da Antiguidade para chegar às práticas terapêuticas atuadas através ou com o auxílio da dramatização desenvolvidas nas últimas décadas. Este levantamento faz-se relevante, pois fornece um panorama sobre como nasceram e se desenvolveram algumas teorias que hoje sustentam várias dessas práticas. Posteriormente, passamos a apresentar a Psicotea, instrumento de intervenção da Escola Ontopsicológica. A discussão permite-nos verificar que a Psicotea, inscreve-se enquanto uma perspectiva que não só resgata os valores históricos e clássicos do teatro, mas se posiciona como uma visão contemporânea de vanguarda, capaz de oferecer um ferramental teórico e metodológico que possibilita um teatro em condições de refletir a realidade das dinâmicas humanas, tornando-se assim, uma alternativa a fim de dar o protagonismo aos valores mais profundos do ser humano.

Palavras-chave: teatro; Psicotea; Ontopsicologia.

Abstract: This paper aims to build a reflection and understanding of theater as therapy of man throughout history and in contemporary times, until the Psicotea instrument presented as avant-garde approach to the development of human beings. To do so, initially carried out a historical survey, seeking to present aspects of the use of drama, theater, for therapeutic and human development. The historical discussion, part of the ancient world to reach the therapeutic practices actuated through or with the help of drama developed in recent decades. This survey is to be relevant because it provides an overview of how born and developed some theories hold that today many of these practices. Subsequently, we present a Psicotea intervention instrument Ontopsychology School. The discussion allows us to verify that the Psicotea fits as a perspective that not only rescues the historical values and classical theater, but has positioned itself as an avant-garde contemporary vision, able to offer a theoretical and methodological tools that enables a theater able to reflect the reality of human dynamics, making it an alternative to give prominence to the deepest values of human beings.

Keywords: drama; Psicotea; Ontopsychology.

1 Introdução

O teatro, com suas possibilidades e aplicações desperta o interesse do homem, remontando seu saber e fazer. Os aspectos rituais e terapêuticos da ação dramática são conhecidos e registrados ao longo do percurso da humanidade por diversos estudiosos e pesquisadores (CARLSON, 1997; LEVY-STRAUSS, 1967). Fruto desta bagagem histórica foram desenvolvidas várias práticas terapêuticas atuadas por meio ou com o auxílio da dramatização. Com o presente trabalho temos como objetivo propor uma reflexão e entendimento acerca do teatro como terapêutica ao longo da história, percorrendo também algumas práticas contemporâneas, até chegarmos à Psicotea (MENEGETTI, 2006, 2010), como perspectiva de vanguarda para o desenvolvimento do ser humano.

Para tanto, inicialmente realizamos uma discussão histórica que parte da Antiguidade para chegar às práticas terapêuticas atuadas por meio ou com o auxílio da dramatização desenvolvidas nas últimas décadas. Tal levantamento faz-se relevante, pois nos fornece um panorama sobre como nasceram e se desenvolveram algumas teorias que hoje sustentam várias práticas. Posteriormente, passamos a apresentar a Psicotea, instrumento de intervenção da Escola ontopsicológica (2006, 2010)¹⁸. A este ponto, apresentamos o percurso de surgimento e desenvolvimento da Psicotea, sua definição, diferenciação e descrição metodológica.

¹⁸ A Escola ontopsicológica, possui em sua estrutura científica instrumentos de análise (anamnese linguística e biografia histórica, sintoma ou problema, fisionômica-cinésico-proxêmica, análise onírica, análise do campo semântico, resultado) e instrumentos de intervenção, onde além da psicotea, tem-se a psicoterapia individual e de grupo, a consultoria de autenticação, a consultoria empresarial, a imagogia, a cinelogia, a melolística, melodance e hidromúsica solar, o residence e o ISOMaster.

Se por um lado este trabalho faz ressonância aos interesses que o tema desperta nos indivíduos, por outro, dedica-se a apresentar uma nova aplicação para essa arte, uma ótica acerca do teatro que estimula a ação de repensar e de reproposta criativa, sendo que nisto encontra também sua justificativa.

Para a realização dos objetivos deste trabalho optou por desenvolver um estudo exploratório, operacionalizado por meio de pesquisa teórico-bibliográfica. Entende-se que esta estratégia é adequada no sentido de se rever, analisar e interpretar considerações teóricas, paradigmas e mesmo criar novas proposições de explicação e de compreensão dos fenômenos das mais diferentes áreas do conhecimento (MARCONI & LAKATOS, 2002; MINAYO, 2003).

2 Práticas terapêuticas e dramatização ao longo da história

A compreensão do percurso histórico é fundamental uma vez que, além de fornecer um panorama acerca das bases culturais e epistemológicas daquilo que se almeja estudar, evidencia que o conhecimento é sempre fruto da paulatina construção do saber humano. Desta forma, traçamos aqui uma linha lógica que busca apresentar aspectos da relação entre dramatização e terapêutica ao longo do percurso histórico do homem ocidental¹⁹.

¹⁹ Ao longo do presente trabalho, de acordo com a coerência textual, alternaremos o uso dos termos “Teatro” e “Dramatização”. Desta forma, embora tais termos estejam fortemente ligados e muitas vezes até figurem como sinônimos gostaríamos de fazer um breve esclarecimento terminológico. Teatro: do grego “*teatron*”; significa o “lugar de onde se vê”, ou “miradouro”, está relacionado ao local da ação. Na Grécia correspondia à plateia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. A palavra “Drama”, também de origem grega, significa ação, acontecimento ou uma coisa feita (PAVIS, 1999).

2.1 Expressão dramática nos primórdios da humanidade

Pode-se dizer que a dramatização com fins terapêuticos verificada nas práticas e rituais curativos de feiticeiros e curandeiros tribais, remonta aos primórdios da humanidade (ARTAUD, 1999). Referência desta afirmação pode ser encontrada nos trabalhos dos teóricos da Antropologia, tal como Levy-Strauss (1967). As origens dramáticas estão intimamente vinculadas aos primeiros ritos de caça. O caçador confiava na magia do rito como possibilidade de sucesso na sua caça, como fonte de força através do contato com os espíritos propiciados pelas suas danças frenéticas, como coragem para superação de seus medos. Courtney (1980) indica que os ritos criados pelo homem baseavam-se no medo e na concentração de poder. “Em uma dança selvagem, o homem sentia-se efetivamente transformado em um ‘espírito’, com todo o poder que isto significava” (p. 163). Desta forma, “a dramatização permitia a exorcização do medo através de uma espécie de *role-playing*”²⁰ (AGUIAR, 1990, p.17).

Podemos encontrar evidências da presença da dramatização nos tempos primevos, em pinturas murais de Lascaux e Altamira (cerca de 25.000 a.C.) e em paredes de cavernas ao redor do planeta; nas quais figuram desenhos de animais reais e homens em atitude de caça, vestidos em pele de animais, executando suas atividades nos ritos. Observa-se retratado nestes materiais, um verdadeiro *acting-out* – um faz-de-conta dramatizado – no qual o homem envolvido num contexto mágico-religioso, almeja o afastamento dos maus espíritos, na busca

de uma ligação com o divino (COURTNEY, 1980, p.164).

Levy-Strauss (1967) nos esclarece que o homem primitivo acreditava que a saúde estava relacionada a algo de energético e que provinha de deuses, sendo a doença um desequilíbrio energético que interferiria/impediria a recepção daquela energia. Encontraremos ainda, outros tipos de curas relatadas por este autor, como as práticas de combates dramatizados por xamãs contra espíritos nocivos, entre outras (LEVY-STRAUSS, 1967).

Para Aguiar (1990), em todo o teatro, desde suas formas mais primitivas e rudimentares de que se tem notícia, observa-se um traço em comum: “o enredo aponta para conflitos existenciais, propondo para eles uma compreensão, através da denúncia dos responsáveis pelos malefícios, da exaltação dos heróis e dos virtuosos” (p. 17).

Jacob Levy Moreno (1993) também tratará do uso da dramatização com fins terapêuticos ao referir-se às práticas terapêuticas e antigos rituais praticados por tribos indígenas da costa ocidental da Califórnia – Estados Unidos da América (MORENO, 1993). Segundo esse autor, ao retomarmos o sentido originário da palavra “terapeuta”, podemos melhor entender esses fenômenos. A palavra “terapeuta”, segundo Moreno (1993), origina-se do grego, “*therapeutes*”, e significa assistente, criado, cuidador e a mais antiga das medidas terapêuticas tinha por função a expulsão (através da recitação de encantamentos ou esconjuros) do demônio do corpo das vítimas. Tal prática era adotada por sacerdotes e homens de virtudes da Antiguidade. Dirá também que “o teatro, muito antes de ser um local para representações de arte e diversões, foi um lugar para a terapêutica, para a catarse” (MORENO, 1993, p. 223).

Meneghetti (2008) retoma também a origem do termo “terapia”, assinalando

²⁰ “*Role-playing*” ou jogo de papéis, é uma técnica de dramatização realizada através do exercício de papéis. Largamente utilizado no psicodrama, mas também em processos educacionais e formativos (AGUIAR, 1990).

três significados elementares: “a) venerar (habitualmente, com referência aos deuses e à autoridade); b) ocupar-se com solicitude em relação aos patrões, aos amigos e aos familiares; c) cuidar, em sentido muito elástico” (p. 231). É nessa acepção – partindo de seu étimo primeiro – que se entende o termo “terapia”, como a ação voltada ao zelo, ao cuidado àquele potencial que é intrínseco ao homem.

2.2 O gênio grego, a tragédia e a catarse

A Grécia Clássica, enquanto momento singular no percurso histórico da civilização oferece-nos uma importante contribuição acerca da intersecção entre dramatização e terapêutica. Este período do desenvolvimento da civilização ocidental nos deixou inúmeros legados. Dentre eles, observa-se uma grande revolução no campo das artes – particularmente da arte dramática – e do conhecimento. Nas artes, num curto período de tempo, observa-se uma passagem do ritual para o teatro, sendo o advento da tragédia a expressão máxima desta mudança²¹.

No campo do conhecimento, verifica-se uma nova concepção de homem e de mundo. O povo grego, muito embora tenha mantido uma forte vinculação entre a sua religião e o caráter místico do oriente (expressada na aproximação entre os dramas-rituais e o mundo greco-romano) torna mais humanizada sua concepção de saúde-doença, o que irá se refletir nas práticas terapêuticas. O advento das Pólis (cidades-Estado) e do conceito de Democracia, mostram também uma grande mudança no modelo de relações

sociais vigente até então (COURTNEY, 1980).

O nascimento da tragédia marca uma expressiva mudança no desenvolvimento da arte dramática e na visão do teatro. O conhecimento que possuímos hoje sobre a tragédia, fundamentalmente, é um legado de Aristóteles. Este pensador nos deixou através de sua “Poética”, as premissas sobre a estrutura das formas dramáticas do período grego. Segundo Lesky (1990), nessa obra Aristóteles destaca a tragédia e o sentimento que se despreja deste acontecimento – o trágico – como expressões genuínas do caráter grego. Embora escrita quando o “século trágico” já havia passado – e alguns helenistas entendam que Aristóteles não tenha compreendido o “homem trágico” – apreende-se do texto as principais referências conceituais deste gênero dramático e em especial a concepção de catarse, central na tragédia e fundamental para diversas teorias que trabalharão na perspectiva das representações cênicas terapêuticas (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1988).

Para Aristóteles a tragédia é uma:

...imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas mais diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (catarse) (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

Esta expressão máxima do teatro ático surge do culto a Dionísio²². O culto, ritual que posteriormente – através das

²¹ Conforme Pignarre (1979), “o drama só se desligou verdadeiramente do ritual sagrado quando soube fazer da aventura humana o centro e objeto da representação. Tal transformação deu-se nas margens do Mediterrâneo, graças ao gênio grego” (p. 24).

²² O deus grego Dionísio ou seu equivalente romano Baco, era filho de Zeus – deus dos deuses – com a mortal Sêmele. É identificado como deus do vinho, das festas, do prazer, da natureza. Os romanos o consideravam como amante da paz e promotor da civilização (BULFINCH, 2005).

grandes dionisiacas²³ – se transformará em apurado gênero dramático, teve suas primeiras expressões nos ditirambos. Aristóteles indica que a tragédia nasceu da improvisação daqueles que entoavam o ditirambo. Para Brandão (1992), o “ditirambo é um coro de caráter tumultuoso em honra principalmente a Dionísio. É um canto apaixonado, ora entusiasta e alegre, e não raro melancólico e sombrio, bem de acordo com a natureza do deus do êxtase e do entusiasmo” (BRANDÃO, 1992, p. 123).

Estes cantos religiosos eram entoados nas praças em torno de altares, pelos coreutas (sátiros ou homens-bodes) e se remete a isto uma das possíveis origens etimológicas da palavra “tragédia”. Estes adeptos a Dionísio, nas comemorações por ocasião da vindima, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, iluminados por archotes e ao som de címbalos, até caírem desfalecidos. A imaginação popular construída a partir desses homens disfarçados de bodes teria originado o vocábulo “tragédia”. A composição das palavras “bode”, ligada a palavra “canto”, no latim *tragoedia* é, na língua portuguesa, *tragédia*. Embora algumas contestações, esta é a etimologia mais aceita dentre os estudiosos deste gênero dramático (PAVIS, 1999; BRANDÃO, 1992).

A definição aristotélica para a tragédia, expressada anteriormente, traz consigo duas palavras-chave que ao longo da história do pensamento geraram muitas polêmicas e controvérsias; a *mimesis* e a *catarse*. Muito embora o objetivo aqui não permita abordar a fundo estes dois

conceitos, é de fundamental importância nos ater, mesmo que brevemente, neles.

Aristóteles herdou o conceito de *mimesis*, de seu mestre Platão, rejeitando-a. Platão entende a mimese como imitação. Aristóteles rechaça a concepção dualista platônica da essência e da aparência, segundo a qual inicialmente existe uma criação, depois uma recriação, esta última distante da matriz original; sendo assim uma reprodução da reprodução (cópia de uma cópia). Nesta perspectiva “todo o conhecimento é um reconhecimento, visto que seria impossível atingir a ideia (ou criação) pura” (BRANDÃO, 1992, p. 39). Daí o caráter depreciativo atribuído por Platão à arte (imitação).

Aristóteles embora use o mesmo termo (*mimesis*) para designar arte, não participa da concepção de que ela seja uma simples “imitação passiva”, e sim acredita que a arte, com seu caráter mimético, representa um recriar; dar outros significados e interpretações à realidade através de ações, pensamentos e palavras. O que leva Platão a depreciar a arte é o mesmo que faz com que Aristóteles garanta a sua autonomia: o critério de verossimilhança (ARISTÓTELES, 1991). “Se para Platão *mimesis* é o afastamento da realidade e distorção, para Aristóteles a *mimesis* reforça a natureza, ajudando-a a alcançar seu objetivo. A arte, porém, não imita apenas o que é, mas o que deveria ser” (BRANDÃO, 1992, p. 40).

O segundo conceito expresso por Aristóteles na sua definição da tragédia, de singular importância para as reflexões aqui empreendidas, é o de *Katarsis* – catarse. Para Aristóteles, a tragédia deveria provocar sempre uma catarse, isto é, a purgação das emoções dos espectadores. Suscitando terror e piedade, a tragédia opera uma descarga de tensão; a purgação, o alívio de tais emoções por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza

²³ As “Grandes Dionisiacas” caracterizavam-se como grandes festas e principalmente concursos em homenagem a Dionísio. Estes concursos reuniam grande parte dos cidadãos para assistirem as representações dramáticas de seus mitos maiores. Nestes concursos dramáticos que autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípidés lutaram pela imortalidade de seus nomes na história do pensamento (LESKY, 1990, p. 77).

desvinculado com o real vivido. A expressão “catarse” tem sua origem na linguagem médica e segundo alguns helenistas, a adoção deste conceito por Aristóteles deveu-se, em muito, ao fato deste filósofo ter exercido o ofício da medicina. Isto teria contribuído para que ele entendesse a encenação dramática como uma espécie de remédio da alma, ajudando as pessoas dos anfiteatros gregos a expelirem suas próprias dores e sofrimentos através da assistência do desenlace dos mitos – “efeito trágico” (LESKY, 1990). Para Meiches (2000) a tragédia [em Aristóteles] forja um desejo pelo prazer de purgar, pela purificação que alivia e encontra nisto sua função ritual e profilática.

Ainda acerca da relevância da tragédia, Meneghetti (2006) salienta que a representação teatral nasce como rito e mistério que depois se torna tragédia ou drama. A tragédia, por sua vez, “ensina que se o sujeito age mal, existe um carma²⁴. A grande tragédia grega é maravilhosa nisso: narra sempre desgraças, porém ensina que um homem que poderia tornar-se deus, depois se torna besta pelo seu próprio erro” (MENEGETTI, 2006, p. 9). Nessa visão, encadeia-se o conceito de catarse uma vez que ela significaria “purificação”.

2.3 Idade Média e Renascimento

Avançando neste traçado histórico, encontraremos na Idade Média um retorno àquela concepção de doença como algo originado por espíritos demoníacos. Só que agora a intervenção terapêutica se dá através de exorcismo e orações, bem como através das práticas cirúrgicas que

davam seus primeiros passos. Souza (2010) indica que a concepção grega pré-platônica, “da unidade indissociável do corpo-mente é destruída, sendo substituída por uma noção de dualismo, uma alma de origem divina encerrada num corpo material pleno de tentações demoníacas” (p. 2). Desta forma, as “artes do corpo” – dança e teatro – eram consideradas práticas demoníacas e conseqüentemente qualquer tratamento curativo através delas era visto como bruxaria. O “distanciamento do corpo” vivido na idade média faz com que o teatro, os festejos e comemorações, passassem a ser atividades semi-dramáticas vividas apenas sazonalmente e na maioria das vezes restritas a festas religiosas (PIGNARRE, 1979). Fazia-se exceção à presença dos “bobos da corte” que com sua irreverência, mantinham viva a presença do lúdico inerente ao dramatizar (COURTNEY, 1980).

Com o advento do Renascimento, observa-se um “refrescar científico”, que acaba por provocar uma crise nas crenças terapêuticas da idade média. Souza (2002) salienta que “as artes e a medicina acompanham o crescente interesse pelos assuntos clássicos” (p. 3), passando assim a desenvolverem estudos científicos que entendem a terapia como algo diverso daquilo proposto principalmente pela igreja da Idade Média. Pode-se observar neste período uma tendência à formação eclética que inclui as artes. Praticamente desaparecido em quase toda a idade média, o Renascimento traz o teatro de volta à cena.

Segundo Berthold (2010) “o tema principal da Renascença – o indivíduo consciente de si mesmo – alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano” (p. 312). William Shakespeare irrompe como principal representante dessa “perfeição”. Para Bloom (2000) Shakespeare, com seus grandes protagonistas, representa uma verdadeira “invenção do humano”. O

²⁴ A visão do autor sobre carma é mais uma questão histórica e não espiritual (ou de causalidade moral). Para tanto, remeter-se ao texto: MENEGETTI, A. O carma. In: MENEGETTI, A. **Projeto Homem**. 3. ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2011.

elevado caráter de individualidade, a capacidade de desenvolver uma relação consigo e não apenas com Deus e as características tão convincentemente pessoais das personagens shakesperianas, seriam forjadoras de nossa atual concepção de humano.

O reaparecimento do teatro apresenta a “*Comédia dell’Arte*” como seu formato característico e de maior expressão. A “*commedia a soggetto*” ou “*de improvviso*”, como alguns estudiosos denominam, terá na sua origem e como principal característica, a improvisação dramática. Embora ao longo do século XVIII, observe-se o declínio da *Comédia*, a importância da improvisação como elemento fundamental na dramatização, será o principal legado deste gênero. Herança que será sublinhada por vários teóricos do “teatro terapêutico”, dentre eles o próprio Moreno, que situa a *Comédia dell’Arte* como próxima do Psicodrama dada a improvisação dos diálogos de seus atores, embora esta última não tivesse uma finalidade terapêutica e sim representativa (MORENO, 1993).

2.4 Séculos XIX e XX: a revolução no Teatro e o Nascimento do “Teatro Terapêutico”

No final do séc. XIX e início do séc. XX, o mundo observa uma verdadeira revolução no teatro. Autores como Artaud, Brecht, Pirandello, Stanislavsky, entre outros criticam a maneira como o teatro vinha se desenvolvendo até então. Lançando mão de suas experiências no palco, passam a propor novas formas de concebê-lo, contribuindo assim (alguns de forma direta), para o surgimento da ampla gama de intervenções que irão compor o teatro terapêutico, nas suas múltiplas vertentes (PAVIS, 1999).

Stanislavsky e Artaud destacam-se como protagonistas do que alguns

estudiosos denominam de “teatro psicológico”. Estes autores renovam o conceito de papel, procurando demonstrar que a personalidade do ator é ferramenta fundamental no desenvolvimento do papel a ser desempenhado. Em seu método, Stanislavsky entende que a formação do ator está baseada no estudo da personalidade (pesquisa subjetiva) e que este fornece uma série de elementos psicológicos e sociais fundamentais no exercício de seu trabalho. Desenvolveu uma técnica chamada “memória emocional”, em que pedia ao ator para desempenhar papéis que já tinha experimentado na sua vida real. Stanislavsky entendia que “para poder sempre conferir as leis objetivas da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria experiência subjetiva” (STANISLAVSKY, 1968, p. 62).

Antonin Artaud é considerado um revolucionário, um visionário não só do teatro, mas do pensamento humano. Além de formular uma crítica contundente ao que denominou de “teatro espetaculoso” – entendendo que a tarefa social do teatro era mais abrangente que o simples entretenimento – protagonizou uma ruptura com a perspectiva do teatro tradicional do início do séc. XX. Artaud sustentou que o desempenho teatral deveria levar em conta a “psicodinâmica do inconsciente”, chamando atenção assim para a importância dos fatores psicológicos na constituição do teatro. Desta forma, ele buscava um “teatro autêntico”, no qual “uma peça perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heróica” (ARTAUD, 1999, p. 45). Com seu “Teatro da Crueldade”, este autor cria uma brecha a partir da qual muitos teóricos irão articular de maneira mais intensa o teatro com práticas terapêuticas.

Pirandello e Brecht formulam uma crítica a “superdependência literária do teatro, preconizando a improvisação e a participação ativa do espectador” (PIGNARRE, 1979, p. 101). Brecht, embora avesso a este “teatro psicológico”, irá fazer uma crítica ao teatro entendido puramente como um entretenimento. Com seu conceito de estranhamento ou distanciamento, irá postular que o espectador deve ter uma atitude ativa, uma postura crítica. “Distanciar” para este autor significa “tirar de um fato ou caráter, tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (BRECHT, 1967, p. 137). O teatro dialético de Brecht estava voltado a fazer com que o sujeito problematizasse sua condição de um ser em sociedade, a fim de que este se tornasse um membro atuante na sua comunidade. Brecht buscava “despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário” (RIZZO, 2001, p 45).

Outro movimento significativo deste período é o eclodir da obra de Moreno, o Psicodrama²⁵. Moreno que já havia desenvolvido o axiodrama e o jornal vivo, partindo de suas experimentações no campo da improvisação irá criar seu teatro terapêutico. O método psicodramático utiliza principalmente cinco instrumentos: o palco, o sujeito ou paciente, o diretor, os egos auxiliares (assistentes terapêuticos) e o público. É na articulação destes instrumentos que o Psicodrama busca constituir um lugar que proporcione ao paciente um espaço de vivências flexível, centradas no aqui e agora, privilegiando sempre as ações em grupo. A intervenção psicodramática está calcada sobre uma sólida e complexa gama de conceitos, que apresentam como escopo “cuidar do

homem existencial, concreto, de carne e osso, em inter-relação com seus semelhantes” (RIZZO, 2001, p 32), para tanto, este autor articula algumas teorias e conceitos. Dentre os conceitos chaves do psicodrama, destacam-se o de espontaneidade, o fator “tele”, a teoria dos papéis, o conceito de catarse e de co-inconsciente.

2.5 Da segunda metade do século XX aos dias de hoje

Sousa (2010) sublinha que nos anos cinquenta, observa-se um gradual “desformalizar” do teatro. Inúmeros experimentos cênicos são empreendidos; “o teatro sai dos palcos, dialogando diretamente com os espectadores e envolvendo-os com a ação dramática” (p. 4). Neste período Moreno já era uma referência nesta área; lecionava em importantes universidades americanas; havia publicado praticamente toda sua obra, incluído a sua principal coletânea intitulada *Psycodrama* (1946); seu Teatro Terapêutico (criado inicialmente em Beacon, em 1936 e com desdobramentos em Washington, Nova Iorque e na Universidade de Harvard), encontrava-se em plena atividade (ANZIEU, 1981).

É também na década de cinquenta que será empregado pela primeira vez o termo “Dramaterapia” por Peter Slade, em artigo onde articulava o conceito de drama e terapia. Dramaterapia, então, “envolve o uso intencional da participação dramática pelo paciente como um agente de mudança e desenvolvimento pessoal” (VALENTE *apud* SOUSA, 2002, p. 6). Esta década marca ainda um movimento significativo para a consolidação do Psicodrama na França. Neste país, onde o Psicodrama já ocupava, desde 1946, *status* relevante dentre as psicoterapias com crianças – destacando-se nomes como Delay, Monod, Berge, Dolto entre outros – a teoria irá sofrer uma bifurcação dando

²⁵ O Psicodrama tem seu início em Viena (Áustria) – importante pólo científico-cultural no final do séc. XIX e início do séc. XX -, a partir do interesse de seu criador pelas atividades grupais.

origem ao Psicodrama Triádico e ao Psicodrama Analítico possuindo como representantes, respectivamente Anne Schützenberg e D. Anzieu. Ambos os autores trazem para o campo psicodramático as noções teóricas de Jacques Lacan. É relevante abordar esta bifurcação do Psicodrama, pois o desenvolvimento desta teoria pelo mundo e principalmente na América Latina será norteado em boa parte por estas duas correntes.

Nas décadas seguintes, o uso do drama com finalidades terapêuticas se ampliará, bem como o número de publicações, associações e instituições voltadas a esta questão. Exemplo disto são os grupos teatrais constituídos com o propósito de atuar em hospitais e outras instituições de saúde, com a intenção de que seus trabalhos promovessem um alívio ao sofrimento dos pacientes – intento este que posteriormente terá sua eficácia terapêutica comprovada. Em 1962 Sue Jennings, trabalhando com pacientes psiquiátricos cria o *Remedial Drama Group*; em 1964, Moreno funda a Associação Internacional de Psicoterapia de Grupo; nos anos 1970 são fundadas a Associação Americana e a Associação Britânica de Dramaterapia. Observa-se o surgimento de práticas como o Sóciodrama, o Psicodrama Explorativo, o Hipnodrama, a Psicomúsica, a Psicodança, o *Role-playing*, etc. Definitivamente, estavam criadas as bases de uma nova área de atuação que mesclava o campo das artes com o da saúde.

No Brasil, o advento das terapias através do drama, tem como referência o ano de 1962. Neste ano o Psicodrama é introduzido no país e possui como precursor Pierre Weil. Formado em Psicodrama na França, com Schutzemberg na linha do Psicodrama Triádico, Weil funda em Belo Horizonte um Núcleo de Formação que será fundamental no desenvolvimento desta teoria no Brasil.

No ano seguinte, através de Rojas-Bermudes, formado diretor de Psicodrama pelo Instituto de Nova York, será a vez da Argentina conhecer os trabalhos de Moreno. Rojas-Bermudes passará a ser uma personalidade fundamental para o Psicodrama, não só em seu país onde funda a Associação Argentina de Psicodrama e Psicoterapia de Grupo – AAPGP, mas em vários países da América do Sul (GUIMARÃES, 2011).

Atualmente, podemos dizer que o teatro terapêutico, nas diversas formas que ele se apresenta, é uma forte realidade, tanto na esfera da produção de conhecimento, quanto no que se refere às práticas terapêuticas. Podemos encontrar exemplo disto na presença do Psicodrama no Brasil, sendo que em nosso país encontramos uma das maiores concentrações de psicodramatistas no mundo, configurando-se esta prática de intervenção como uma das mais utilizadas no campo terapêutico (FONSECA FILHO, 2011).

3 Psicotea: um novo olhar sobre o teatro como instrumento de desenvolvimento humano

Os anos 1970 presenciam o nascimento de uma escola de pensamento e em seu âmago uma nova ótica acerca do teatro – a Psicotea – como instrumento de autenticação²⁶ e desenvolvimento do ser humano. Essa abordagem contemporânea desenvolvida por Meneghetti (2010) configura-se como um dos instrumentos de intervenção no interior da estrutura científica ontopsicológica²⁷. A obra

²⁶ “Autenticação”, do grego, *αὐτός ἐν τίθει ἄγω* = “eu me ponho igual à ação que sou. Capacidade de desenvolver-se segundo a própria intrínseca virtualidade. “Autêntico” significa: ser igual a como o projeto individual prevê (MENEGHETTI, 2008, p. 32-33).

²⁷ Certamente tentar explicar em poucas palavras um conhecimento formalizado nos últimos 40 anos, pode-se incorrer em superficialidades.

“Psicotea”, ainda pouco lida e estudada, vai além da configuração de uma metódica de intervenção – o que já seria tanto. Abre-nos uma perspectiva de vanguarda acerca do significado e da psicologia do teatro, da dinâmica inconsciente inerente ao jogo dramático, de seu legado histórico a partir de uma releitura e revalorização da importância do teatro do período ático, do ator e da intencionalidade sobre a cena.

A Psicotea formula-se a partir da bagagem teórico-empírica de seu fundador e nasce – tal qual ocorre com Moreno – da prática. As primícias daquilo que posteriormente viria a formalizar-se como “psicotea” podem ser encontradas no II Congresso Internacional de Ontopsicologia, realizado em Villalago no ano de 1974. Na ocasião, alguns assistentes começaram a “expor-se como atores imitando pessoas conhecidas ou situações de consultório, observando a sua caracterização psicofisionômica” (MENEGETTI, 2006, p. 103). Nestas cenas, acabavam por evidenciarem-se chantagens, ciúmes, estruturas complexuais, estereótipos, etc.

No ano de 1976, por ocasião do IV Congresso Internacional de Ontopsicologia, Meneghetti “coloca as disposições para a preparação da primeira psicotea” (ibid.), sob o tema “*O cliente em psicoterapia*”. Os personagens eram o psicoterapeuta, o cliente, a esposa do cliente, a mãe e a avó do mesmo. Os participantes-atores desenvolviam *training* de psicoterapia ontopsicológica e a ação teatral foi construída a partir de uma ação base, a definição das personagens e o desenvolvimento inicial, sendo que o desenrolar da cena e seu final ficavam em

Ontopsicologia é uma teoria de conhecimento que nasceu formalmente nos anos 1970, na Faculdade de Filosofia da Universidade São Tomás de Aquino (Roma). Hoje é lecionada em diversas instituições do mundo, estuda o ser humano com o objetivo de promover seu desenvolvimento integral, podendo ser aplicada em diversas áreas do conhecimento.

aberto para a improvisação. O gênero teatral escolhido foi o da comédia, da arte cômica, “por dois motivos: 1) imediação da comunicação espontânea; 2) porque a hilaridade produzia uma ruptura da rigidez superegóica e, conseqüentemente, uma aceitação de conteúdos e realidades normalmente removidos” (MENEGETTI, 2006, p. 104). Essa escolha – pela comédia – já posiciona uma diferenciação de concepção e de estratégia de intervenção.

Diferentemente do Psicodrama que dá destaque aos papéis, inclusive desenvolvendo uma teoria sobre eles, na Psicotea, desde seu início, essa questão não foi desconsiderada, porém eles foram entendidos de outra forma. Na Psicotea, a improvisação não estava ligada aos papéis desenvolvidos em cena, mas sim se voltava à “exteriorização da dinâmica que se referia à projeção do inconsciente intencional positivo ou negativo dos protagonistas, em nível pessoal” (MENEGETTI, 2006, p. 104). É a partir dessas primeiras experiências que se pensou em estruturar um instrumento com condições de dar evidência aos estereótipos que subconduzem o homem.

Meneghetti (2006) em sua pesquisa, também retoma o percurso do teatro ao longo da história como fundamento para chegar à Psicotea. Resgata seus significados clássicos, salientando que a representação teatral (dramatização) tem seu nascimento na forma de ritos. Estes ritos misteriosos possuíam uma função catártica, na qual se buscava envolver os participantes para a superação do mal, com o objetivo de que se realizasse ao final uma aproximação com a divindade. Meneghetti (2010) ao discorrer acerca da função pedagógica da dramatização aproxima-se daquilo que Werner Jaeger (2001) resalta na obra *Paidéia*, quando postula que a primeira grande pedagogia teve seu advento através das obras dos trágicos gregos e da conseqüente encenação destas.

Teatro, então, é entendido por Meneghetti (2006) a partir de sua origem etimológica:

Teatro (θεατρον) do grego θεος (Deus) e ρεω (escorrer/correr): como deus corre e se manifesta, como Deus se faz diante do povo (Deus entendido como intencionalidade ôntica). Todos aqueles que participavam da manifestação teatral, assistiam à psicologia de Deus (psicotea) e ao modo pelo qual esta corria no coração do homem (MENEGHETTI, 2006, p.7).

Tem-se nessa perspectiva a retomada do significado primeiro do teatro e da profunda relação que possuímos com ele. Pois, diariamente nós fazemos teatro; em nossa consciência (quando pensamos e fazemos racionalidade) e através de nosso inconsciente (no sonho) (MENEGHETTI, 2010). “A nossa consciência é um teatro e o sonho é o teatro do inconsciente, assim o primeiro teatro que a vida biologicamente faz no interior de cada um é o sonho” (ibid., p. 39). Em última análise, o teatro nasce da estrutura biológica celular do indivíduo. Desta forma, cada um de nós vai ao teatro à noite, porém, não compreende a cena, o drama. Nós mesmos somos o diretor, o autor, o ator, a vítima, apenas não compreendemos este teatro. Essa é uma das raízes do amor que nutrimos pelo teatro e por tudo aquilo que é espetáculo, pois “nós somos imagem, vivemos na imagem, compreendemos através das imagens” (MENEGHETTI, 2006, p. 40). Desta forma, a Psicotea se apresenta como livre manifestação do inconsciente através da forma teatral.

Meneghetti (2006) define a Psicotea como “uma projeção psicoambiental construída cênica e teatralmente com único *escopo de esclarecer aos espectadores a linha de ação de um complexo e operar sua ab-reação*” (p. 45). A “projeção” consente que a dramatização retrate os

comportamentos e as estruturas da ação psíquica do sujeito. Assim, busca-se um teatro que possa refletir a realidade do inconsciente, tornando-se uma alternativa a fim de “dar o protagonismo à valência do Em Si²⁸, ao invés de aos complexos e à matriz reflexa²⁹” (MENEGHETTI, 2010, p. 383). Desta forma, diferentemente tanto do teatro, quanto do Psicodrama, a Psicotea centra sua análise científica sobre intencionalidade psíquica³⁰ do sujeito, baseando-se na sua posição no interior da ação dramática.

Quanto à metodologia, a Psicotea desenvolve-se em três fases: 1) a atividade se inicia a partir de um tema improvisado ou tem um princípio sugestivo através de um conto ou tema teatral que, porém, é interpretado subjetivamente por aqueles que estão em cena. 2) A segunda fase, realizada após a experiência cênica, é denominada contra-análise racional e consiste em fazer com que os espectadores e os atores raciocinem sobre aquilo que vivenciaram. Meneghetti (2006, 2010), sublinha que existe uma fixidez inerente aos complexos e à patologia psíquica,

²⁸ Cabe aqui, o esclarecimento de dois conceitos: Inconsciente e Em Si ôntico. Inconsciente “é o quântico de vida psíquico e somático que o indivíduo é, mas do qual não é consciente e que age, de qualquer modo, além da lógica da consciência. É um quântico de inteligência, de soluções e de operatividade. A essência do inconsciente é o Em Si do homem. Segundo a ontopsicologia, o inconsciente pode ser conhecido também no seu núcleo mais profundo” (MENEGHETTI, 2008, p. 139-140). Em Si ôntico é o núcleo com projeto específico que identifica e distingue o homem como pessoa, em âmbito biológico, psicológico e intelectual (MENEGHETTI, 2008, p. 88).

²⁹ Por ‘matriz reflexa’, entende-se um “estereótipo dominante que, depois, consente todos os outros impondo uma seleção temática” (MENEGHETTI, 2008, p. 161).

³⁰ Dizer ‘intencionalidade psíquica’ significa “ver onde a ação psíquica vai, onde é impedida e como ajudar a pulsão constante variando os comportamentos do Eu consciente sem jamais inserir nada de alieno” (MENEGHETTI, 2008, p. 232).

tornando-se assim possível à compreensão destes na dinâmica do sujeito. Pode-se dizer que esse segundo momento é a fase da conscientização da dinâmica vivida, ou parte dela. 3) A terceira fase da Psicotea consiste na análise mais aprofundada dos movimentos dos sujeitos que participaram da atividade. Esta análise é feita através de vídeo, pois a Psicotea pode ser filmada e revista nos mínimos detalhes, para se ter uma análise precisa. Depois de uma Psicotea é possível a análise crítica e responsável para cada um dos presentes.

Com relação aos resultados da Psicotea, este instrumento consente uma catarse que possui uma duplicidade de resultados: o *terapêutico* e o *psicopedagógico* (MENEGHETTI, 2010, p. 384). Esta catarse é possível por dois motivos: o primeiro devido ao fato de que a problemática colocada em cena traz consigo a solução; o segundo, porque os atores e espectadores têm consciência de participarem ativamente de dinâmicas que lhes dizem respeito (identificação com o conteúdo dramatizado).

Depois do momento de contato projetivo consciente, a solução cênica vem introjetada como decisão consciente de modificar o próprio comportamento. Esta consente a ab-reação do complexo (de fato, variando o comportamento, varia-se uma precisa formalização energética) (MENEGHETTI, 2006, p.53).

Cabe salientar que somente a ab-reação, consentida catarticamente na Psicotea não produz real efeito terapêutico se não for sustentada posteriormente por escolhas e comportamentos sucessivos, pois “o efeito terapêutico é sempre o resultado de uma decisão consciente e voluntária do sujeito” (MENEGHETTI, 2010, p. 384). Evidenciada a problemática – evidência esta propiciada não somente ao ator, mas também aos espectadores enquanto participantes ativos da intervenção, através da dinâmica da identificação -, abre-se à possibilidade de

mudança. Meneghetti, dirá ainda que se o sujeito “inconscientemente e em boa fé quis e amou a própria patologia, do mesmo modo só ele pode escolher e perseguir a própria sanidade” (ibid.).

A Psicotea propicia o aprendizado de como se “articula e funciona o próprio papel e, portanto, de decidir se continua a ser marionete dos estereótipos ou, ao invés, diretor do próprio teatro existencial” (MENEGHETTI, 2006, p. 54). A aprendizagem do “próprio papel”, se seguido de sucessivas escolhas funcionais, possibilita uma qualificação pessoal, que irá refletir em todo arco de ação do sujeito; na relação consigo mesmo, com o contexto afetivo familiar, profissional, social, etc. Aqui se insere a perspectiva do desenvolvimento humano, a dimensão pedagógica – segundo resultado – desse instrumento de intervenção.

4 Considerações Finais

A relação entre práticas terapêuticas e o teatro, conforme assinalado está presente ao longo do percurso humano. Diversas técnicas e disciplinas, oriundas dessa relação foram desenvolvidas e buscamos aqui assinalar algumas delas com suas respectivas aproximações e distanciamentos teóricos e metodológicos e o advento da Psicotea.

O nascimento da Psicotea abre a possibilidade de um novo horizonte de avanço nas pesquisas e práticas voltadas à compreensão e instrumentalização da dramatização como ferramenta para o desenvolvimento do ser humano. Pelo quanto exposto, podemos dizer que essa nova possibilidade – a Psicotea – posiciona-se como vanguarda ao introduzir e dar relevo aos seguintes elementos:

- A atmosfera de intervenção, o estilo, está baseada na comicidade. Esse sentido cômico em todos seus aspectos

permite uma vivência das diversas situações com distanciamento que minimiza a censura superegóica: entra-se no vivo da ação. Ri-se do idêntico conteúdo pelo qual se sofre. Em um segundo momento, essa vivência cômica irá dar lado à reflexão responsabilizante;

- Sem alterar tudo aquilo que é a grande escola do teatro, a Psicotea se diferencia ao valer-se da adaptação de alguns elementos críticos da escola ontopsicológica no interior da cena;

- Está centrada na dinâmica gerada no momento, antes de fixar-se a papéis ou roteiros pré-elaborados, esses são apenas o *starter*. A ação é rápida e espontânea, os intervalos quase não existem, sendo indiferente o final;

- Na Psicotea para além de qualquer aspecto catártico, entende-se que é necessária a mudança, a variação dos modelos de comportamento. A reorganização em evolução progressiva dos modelos mentais e comportamentais;

- Finalmente, é singular a importância dada ao condutor da Psicotea. Esse, além da cultura teatral, deve possuir o conhecimento dos elementos e descobertas fundamentais da Escola ontopsicológica, sem o qual não está em condições de relevar a causalidade psíquica que gere aquela fenomenologia nos sujeitos do contexto.

A retomada do sentido clássico do teatro e a compreensão desse encadeada e atualizada em uma proposta de instrumento de intervenção, faz da Psicotea uma alternativa contemporânea e de vanguarda, capaz de oferecer um ferramental teórico e metodológico que possibilita a criação de um teatro em condições de refletir a realidade das dinâmicas humanas, tornando-se assim, uma concreta alternativa formativa que dá protagonismo aos valores mais profundos do humano.

Referências

AGUIAR, M. **O Teatro Terapêutico**: Escritos Psicodramáticos. Campinas: Papyrus, 1990.

ALMEIDA, W. **O que é Psicodrama**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

ANZIEU, D. **Psicodrama Analítico**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARISTÓTELES. **Tópicos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu duplo**. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1999.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BRANDÃO, J. **Teatro Grego**: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BRECHT, B. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CARLSON, M. **Teorias do Teatro**: estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARREZ, M. **A Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1995.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro e pensamento**: as bases intelectuais do teatro na educação. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FINK, E. **A Filosofia de Nietzsche**. Lisboa: Presença, 1983.

FONSECA FILHO, J. **Catharsis** – Revista de Psicologia. Disponível em <<http://www.revistapsicologia.com...erias/pontodevista/psicodrama.html>> Acesso em: 24 jul. 2011.

GUIMARÃES, L. **História do Psicodrama**: Da evolução do criador à evolução da criação. http://www.asbap.com.br/producao/historia_psicodrama.pdf. Acessado em: 25 out. 2011.

HUGUET, C.R., VOLNOVICH, J. (Orgs.). **Grupos, infância e subjetividade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

- JAEGER, W. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KESSELMAN, H; PAVLOVSKY, E. **Multiplicação Dramática**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- KUSNET, E. **Ator e método**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- LESKY, A. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LEVY-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Ed. Atlas, 2002.
- MASCARENHAS, P. **Multiplicação Dramática**. Disponível em <www.whipernet.ufsc.br/teatro_espontaneo/documentos/pedro.html> Acesso em: 24 jul. 2010.
- MEICHES, M. P. **A Travessia do Trágico em Análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- MENEGHETTI, A. **Manual de Ontopsicologia**. 4. ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2010.
- MENEGHETTI, A. **Psicotea**. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2006.
- MENEGHETTI, A. **Dicionário de Ontopsicologia**. 2. ed. Recanto Maestro: OntoEd, 2008.
- MINAYO, M.C. de S. (Org.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- MORENO, J. L. **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MORENO, J. L. **O Teatro da Espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.
- PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIGNARRE, R. **História do Teatro**. Lisboa: Europa-América, 1979.
- RIZZO, E. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavsky, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- SOUSA, A. B. **Dramaterapia**. Disponível em: <<http://planeta.clix.pt/albertosousa/dramater.html>> Acesso em: 10 maio 2010.
- STANISLAVSKY, K. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- TOMAS AQUINO, S. **Textos selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia da Grécia antiga**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, v. 1.
- Autor:*
- Ângelo Accorsi*: Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica do RS (PUC-RS); Especialista em Ontopsicologia pela Universidade Estadual de São Petersburgo-Rússia. Formação teórica e prática em teatro; estudou no Departamento de Artes Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS. Graduado em Psicologia pela UNISINOS. Professor da Faculdade Antonio Meneghetti, graduação em Administração, Sistemas de Informação e Direito, e pós-graduação.

Submetido em: 30/04/2011

Revisto em: 28/07/2011

Aceito em: 25/09/2011.

O filme comercial hollywoodiano como fonte para a História

Eduardo José Afonso

Faculdades Oswaldo Cruz-SP
Universidade de São Paulo (USP)
tchorla@gmail.com

Resumo: Interessa-nos, neste trabalho, tomar o cinema comercial norte-americano, aquele produzido em série por Hollywood, como elemento primordial no desempenho da função, daquilo que alguns teóricos conceituam como “aparelho ideológico de Estado”. São esses filmes que denunciam, cada um em seu momento histórico, como a indústria cultural norte-americana vende, não só o *american way of life*, mas uma política oficial estadunidense para o mundo. A análise da estrutura dos filmes “O Advogado do Diabo” e “Avatar” nos dá subsídios para encontrar elementos como fontes para a História do pensamento norte-americano e para avaliar como esse pensamento influencia a visão de mundo de outras nações.

Palavras-chave: filme comercial hollywoodiano; alienação; *american way of life*; ideologia; política externa norte-americana.

Abstract: This work aim to show how the comercial Hollywoodian films are connected with, what the schollars named as “Ideologic State Apparatus”. These films, in each historical period, show us how the american cultural industry, sell us not only the *american way of life* but an official American polititic to the world. The analysis of the structure of these films “The Devil’s Advocate” and “Avatar” give us keys to find elements as sources to understand the histoy of the american way of thinking and to evaluate how this way of thinking influence the other countries in the world.

Keywords: comercial hollywoodian films; alienation; american way of life; ideology; american foreign policy.

Trabalho apresentado anteriormente no XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH – 50 anos, São Paulo-SP, 17 a 22 de julho de 2011, Universidade de São Paulo (USP), Cidade Universitária. Seminário temático – 024, área temática “Cinema-história e razão sensível – Problematizar fidedignidade, verossimilhança, objetividade e transdisciplinaridade”. Website: http://www.snh2011.anpuh.org/simposio/programacao?ID_SIMPOSIO=522

1 Introdução

Desde a Antiguidade os contos, lendas e fábulas ilustram o imaginário popular. Das fábulas de Esopo aos contos dos Irmãos Grimm, essas estórias – ou histórias? – cumprem uma função social, referendando os valores e o

comportamento social de uma dada ordem socioeconômica.

Mesmo antes da indústria cultural estar estabelecida os “contos de fadas” já faziam parte, principalmente, das noites das crianças. Eram bem propedêuticos. A Vovó contava as histórias edificantes, como nos mostra Paulo Leminsky:

Narrando e interpretando aquelas historinhas inverossímeis, vovó estava realizando um trabalho social de primeiríssima importância, no quadro da sua sociedade. Está passando os valores daquela sociedade. Legitimando as divisões de papéis, explicando-as e justificando miticamente as desigualdades. Vovó e suas historinhas é um aparelho ideológico do Estado, encarregada, sem saber, de estruturar a cabeça das crianças do jeito que convém a uma sociedade dada³¹.

Com o advento da indústria cultural vovó perdeu sua função. Esta foi substituída pelos meios de comunicação. Primeiro os jornais e revistas, depois o rádio e o cinema. Ultimamente a TV e a internet.

Interessa-nos, neste trabalho, tomar o cinema comercial norte-americano, aquele produzido em série por Hollywood, como elemento primordial de análise no desempenho da função que Leminsky chamou de “aparelho ideológico de Estado”³². São esses filmes que denunciam – cada um em seu momento histórico – como a indústria cultural norte-americana vende, não só o *american way of life*, mas uma política oficial estadunidense para o mundo.

Tomaremos como base de apreciação dois filmes comerciais³³ da “fábrica de sonhos” de Hollywood. O primeiro “Advogado do Diabo” do ano de 1997 e o segundo “Avatar” de 2009. Antes do exame crítico dos filmes, da apreciação de seu discurso – onde pretendo levantar as unidades ideopedagógicas³⁴ para construir

o mapa do *mecanismo de manutenção* -, gostaria de iniciar este artigo fazendo referências a reflexões de teóricos e estudiosos do assunto como Louis Althusser, José de Souza Martins, Michel Foucault, Marc Ferro, Ariel Dorfmann, Umberto Eco entre outros.

Quando se parte para uma análise atenta do discurso presente, subliminarmente, em um filme, por exemplo, sempre surge o espanto. Então, eles pensaram tudo isto para fazer o filme? Minha resposta, quando trabalho este tema com meus alunos, é sempre a mesma: Estamos diante do modo capitalista de pensar. O autor de uma história como a do “super homem”, por exemplo, nunca pensa na estrutura e na forma de atingir seus espectadores de maneira a levá-los à alienação e a negação de sua função crítica diante dos fatos. Ele escreve e insere os ingredientes na história porque o universo em que vive permite a reprodução desta receita.

Como destaca o Prof. José de Souza Martins “o modo capitalista de pensar, enquanto modo de produção de idéias marca tanto o senso comum quanto o conhecimento científico (...), não se refere estritamente ao modo como pensa o capitalista, mas o modo de pensar necessário à reprodução do capitalismo, à reelaboração das suas bases de sustentação – ideológicas e sociais” (MARTINS, 1980, p. XI). Acrescenta, ainda, que o modo capitalista de pensar é a mediação entre produção e reprodução da alienação, que submete o não capitalista “invertendo o sentido do mundo e dando uma direção conservadora e reacionária à ação que deveria construir a sociedade transformada, desvinculando e contrapondo entre si o saber e a prática” (MARTINS, 1980, p. XII).

Umberto Eco em seu trabalho Apocalípticos e Integrados ilustra esta relação destacada por Martins em sua comportamento desejável e conveniente a uma dada ordem social”.

³¹ Artigo Folha de São Paulo, LEMINSKY, Paulo. “Pelos poderes de Greyskull” Especial para a FSP 07/09/1986.

³² ALTHUSSER, Louis. Aparelhos Ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

³³ De onde se pode extrair o que chamaria de *mecanismo de manutenção da hegemonia norte-americana* no Hemisfério Ocidental.

³⁴ Segundo Paulo Leminsky uma unidade ideopedagógica é composta por um conjunto de “detalhes de uma fábula que passam um valor, legitimam uma estrutura existente, referendam um

análise das histórias em quadrinhos do Super Homem. Em o *Mito do Superman*, Eco destaca:

Uma imagem simbólica de particular interesse é a do Superman. O herói provido de poderes superiores aos do homem comum é uma constante da imaginação popular. (...) Frequentemente, a virtude do herói se humaniza, e os seus poderes, mais que sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural, a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e mesmo a inteligência silogisticizante e o puro espírito de observação, como acontece em Sherlock Holmes. Mas numa sociedade particularmente nivelada, em que as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial, onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva, permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer (...) O Superman é o mito típico de tal gênero de leitores (ECO, 2001, p. 246-47).

Como deixa claro Eco, ao buscar fora de si explicações para a sua realidade o leitor³⁵ “educado” se identifica com um ser superior dotado de todas as qualidades que julga as melhores: inteligência, vontade livre, bondade, justiça, beleza. Esta ação é típica de uma sociedade alienada. *Alienus*, do latim significa “outro”. Na medida em que procuro no outro uma capacidade que se realizaria em mim como sujeito de transformação estou diante de uma condição apontada por Feuerbach e que ganhou em Marx³⁶ razões mais claras, ou seja, estou diante da alienação social.

³⁵ Ou no nosso caso o espectador do filme.

³⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **L’Ideologie Allemande**. Theses sur Feuerbach. Paris: Editions Sociales, 1968.

Por que os homens desconhecem que são os criadores da sociedade, da política, da cultura e agentes da História? Justamente porque desconhecem a *práxis* que é a ação sociopolítica e histórica. O desconhecimento da práxis se dá devido ao trabalho alienado.

Como a condição humana de pensar e por em prática seu pensamento através da ação foi roubada dele, pela divisão do trabalho e pela produção em linha de montagem, este perdeu a consciência de si e não reconhece sua relação com os outros homens e o resultado dessa relação. O homem tornou-se um ser fendido, um ser que não se reconhece no que faz, porque somente executa, não pensa para executar. A sociedade assim organizada, de acordo com o interesse do capital, separa os que pensam dos que executam. Muito eficientemente gera alienação, porque os que pensam não executam e os que executam não pensam.

Dentro deste contexto encontraremos, então, elementos como o Rádio, o Cinema, a TV e a Internet, sem falar num sem número de outras conexões que surgem neste mundo globalizado da informação, que cumprem uma função importante dentro da dinâmica da reprodução do capital.

Estas questões teóricas, no entanto, somente ganham sentido como defende Martins, quando se “submete o conhecimento a uma crítica fecunda. E só a História tem condições de fecundá-lo. Só o compromisso com a transformação da sociedade pode revolucionar o conhecimento” (MARTINS, 1980, p. XIII). Para tanto a reflexão crítica recoloca em seu lugar aquele que cumprindo um papel de “hospedeiro-objeto”³⁷, de coisa passiva, retoma sua condição de sujeito.

³⁷ Conceito desenvolvido por Martins em seu artigo 1º. “Tio Patinhas no centro do Universo” no livro MARTINS, José de Souza. **Sobre o Modo Capitalista de Pensar**. 2. ed. Série Linha de Frente. São Paulo: Hucitec, 1980.

2 O Filme como História

Como destaca Marc Ferro “assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História” (FERRO, 1992, p. 17). Esta afirmação corrobora o que já defendi na introdução deste artigo. Estaremos, se tomarmos o filme como elemento de análise, se o problematizarmos como fonte, cumprindo o primeiro dever do historiador, nas palavras de Ferro, ou seja, “restituindo à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram (...), ajudando a sociedade a tomar consciência dessa mistificação” (FERRO, 1992, p. 76-77).

Como sabemos o cinema quase imediatamente após sua invenção, devido a seu grande potencial de comunicação, tem servido ao poder em determinadas sociedades como um instrumento que desempenha função primordial a seus serviços. Vimos entre os soviéticos, com Eisenstein, no Período Stalinista, com Leni Riefensthal, na Alemanha Nazista, e com Walt Disney, na política da Boa-Vizinhança de Roosevelt. “As autoridades, sejam as representativas do Capital, dos Soviéticos ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema” (FERRO, 1992, p. 14).

Mesmo entre aqueles cineastas que tentam uma certa liberdade de ação em Hollywood, por exemplo, ainda assim, sabemos que consciente ou inconscientemente deixam transparecer seu compromisso com uma causa ou uma ideologia. E não é só isto, como afirma Ferro o filme tem uma história e é História. O compromisso não se dá apenas ao nível ideológico, existem outros níveis que pesam sobre a produção cinematográfica. O econômico, o político e o hierárquico, por exemplo.

Cumprindo aquilo que Ferro aponta como a segunda tarefa do historiador, ou seja, o confronto de diferentes discursos da História, a fim de descobrir uma realidade não visível – e desnudando o uso do cinema pelo poder político como *aparelho ideológico de estado* -, tomo as duas fontes-filmes para fazer cumprir esta função.

A festa do Oscar, não deve ser vista como a festa do cinema e sim como a do capital. Apesar dos quesitos analisados em cada filme como melhor diretor, melhor fotografia, melhor trilha sonora, melhor ator coadjuvantes, etc. O que se julga mesmo é a mensagem que se quer transmitir num determinado momento político/econômico e o quanto isto vai render à indústria cinematográfica³⁸. Portanto, parto deste pressuposto para analisar essas duas produções hollywoodianas, “O Advogado do Diabo” e “Avatar”. Começamos pelo filme “O Advogado do Diabo”.

O filme mostra a história de um advogado Kevin Lomax (Keanu Reeves) que é um promissor profissional do Direito, de uma cidade americana na Flórida e que está no ponto mais alto de sua carreira. É querido pelos amigos e amado pela esposa Mary Ann (Charlize Theron). É um exemplo perfeito, um ícone do *American Way of Life*.

Kevin, como bom profissional que é, uma vez contratado para defender um cliente, cumpre sua função, sem levar muito em conta a veracidade das provas apresentadas³⁹. Como quase nunca perde uma causa, sua atuação o leva a receber convites quando festeja causas ganhas. Durante uma dessas festas nosso protagonista recebe um convite para

³⁸ Sabemos que o cinema, ainda ocupa uma posição de destaque dentro da economia norte-americana, apesar do papel da China hoje no mundo, em termos econômicos, quando se diz que este país já ultrapassou os Estados Unidos como grande produtor industrial.

³⁹ O primeiro julgamento do filme mostra Kevin defendendo um professor de matemática pedófilo.

trabalhar em Nova York na empresa “Milton Shadwick Waters” de Jonh Milton (Al Pacino), um poderoso advogado da *Big Apple*. O convite parece tentador o que faz Kevin mudar-se para a grande cidade, onde passa a viver com a esposa num mundo de glamour, fama e riqueza. A vida desse advogado da Flórida muda radicalmente. Mora em um apartamento espaçoso e confortável, é convidado para festas da sociedade nova-iorquina e tem-nos mais ricos clientes, grandes empresários de Manhattan. Nosso personagem logo descobre que está entrando num mundo de corrupção e que seus casos, no novo escritório, exigem dele que defenda a pior escória da humanidade. Reconhece, também, que seu chefe é o mais diabólico dos advogados do país.

Enquanto Kevin mergulha em seu trabalho, tentando provar que é um bom profissional, mesmo defendendo um assassino, sua vida particular entra em colapso. Sua esposa passa a ter visões demoníacas, sozinha no grande apartamento. Nas festas em que comparece com o esposo não recebe a atenção devida de seu par o que a leva a apresentar surtos psicóticos e a abominar toda aquela vida. Sua mãe, uma protestante radical, visita-o na cidade e aponta desvios em sua carreira ligados a sua má conduta. Alerta-o sobre os perigos do mal.

Sua ganância e soberbia o leva a perder a esposa – que se suicida – e sua carreira – que termina, também, com seu suicídio – diante da tentação da figura de seu chefe que personifica o diabo.

O filme é tenso, é eletrizante assustador e prende o espectador. Segundo comentaristas da época é um filme reflexivo. Evoca discussões antigas do caráter do ser humano como livre arbítrio, vaidade, cobiça e desonestidade. É um filme que choca, faz o espectador parar para pensar no que acabou de ver. Mostra que na vida onde o luxo, volúpias e prazeres são conquistados com muita facilidade o preço costuma ser alto. Este

preço é a entrega da alma a Satanás. São as chamadas “barganhas com Satã”.

Ainda segundo a opinião de comentaristas – por ocasião da estreia do filme – quando este chegasse ao final o espectador teria a impressão que presenciou uma aula sobre a natureza humana. E perceberia que realmente é impossível ficar indiferente ao filme. E isso já seria, com certeza, um bom motivo para assisti-lo.

Muitas cenas do filme fazem alusão a passagens da Bíblia⁴⁰ e de maneiras diferentes apresentam sempre a luta do bem contra o mal, do caminho correto versus o incorreto. Questões sobre retidão da Justiça e do Direito, da Ética e da Moral compõem o enredo do filme de maneira magistral e reproduzem o ideal do Calvinismo. *Nem todos terão a salvação da alma, somente os predestinados que serão reconhecidos por terem gerado, com seu trabalho honesto, riqueza e bem estar.*

Tomemos como base, então, alguns parâmetros que nos poderão ajudar a problematizar questões apresentadas no filme e inseri-las no momento histórico em que o mesmo foi lançado, a fim de caracterizarmos esta fonte/filme como um elemento dos “*Aparelhos Ideológicos de Estado*”.

Como sabemos, apesar de existirem muitos partidos nos Estados Unidos, a maioria deles quase não tem representatividade porque o cenário político é dominado pelas duas históricas agremiações partidárias: O Partido Republicano e o Democrata. Se o jogo eleitoral é baseado em regras democráticas, é preciso, entender, também que essas regras estão ligadas a determinados interesses econômicos num determinado tempo. Isto é primordial para que

⁴⁰ Como aquela em que Kevin vai ao escritório de John Milton e ele lhe mostra todo o mundo fazendo alusão à tentação de Cristo dos evangelhos. “Tudo isto te darei se prostrado me adorares”.

entendamos os caminhos da política estadunidense.

O governo Reagan⁴¹ - Ronaldo Reagan era Republicano - que caracterizou-se pela “luta contra o comunismo” e apoio ao neo-liberalismo, não foi suficientemente eficaz para fazer com que os Estados Unidos recuperasse o seu prestígio no mundo depois da derrota na guerra do Vietnã. Sua política que foi completada por George H.W. Bush que deixou para os norte-americanos uma herança a *reganomics*, caracterizada pelo aumento do desemprego e a concentração de renda para atender as parcelas mais ricas da sociedade americana, além da desmontagem do Welfare State.

O Partido Democrata, diante do desgaste do plano Reagan, conseguiu eleger o sucessor de Bush em 1993, Bill Clinton. Começava, aí, um novo modelo político, que seria copiado pelo mundo e que passaria a interessar ao neo-liberalismo, a reeleição. Ocorre que esse modelo foi combatido pelos grupos políticos que estavam preocupados, como no segundo império brasileiro, com o revezamento do cargo de presidente da República Americana.

No final do primeiro mandato de Clinton - que foi bem recebido pela população norte-americana, pois este conseguiu só no seu primeiro ano de governo fazer com que a economia crescesse 4%, aumentando a expectativa de emprego, controlando a inflação e contendo gastos públicos - sua posição como presidente dos EUA foi colocada em cheque. O final de 1997 foi um ano conturbado para Clinton, pois a imprensa norte-americana noticiava com muito alarde o depoimento de Monica Lewinsky, estagiária da Casa Branca que admitia, em juízo, ter mantido relações sexuais com o presidente, não por uma, mas por várias vezes. Esse escândalo, que foi desmentido

⁴¹ Primeiro presidente, depois de Franklin Delano Roosevelt, a ser reeleito por dois mandatos consecutivos. Governou os EUA de 1981 a 1989.

pelo presidente levava-o a um processo de *impeachment*.

Como já tivemos oportunidade de apontar, o cinema, em muitas ocasiões, cumpriu e cumpre o papel de defesa de alguns interesses. É nesse contexto, nesse mesmo momento, em que Clinton desafiava a justiça norte-americana mentindo sobre sua relação com Monica, que estreia o filme “O Advogado do Diabo”. Filme que discute a retidão da Justiça - *o Direito pode levar você a qualquer lugar, desde que você saiba para onde está indo*⁴² - e os caminhos do Bem e do Mal. Colocava-se em discussão, através de um filme, um assunto que interessava evidenciar naquele momento.

Não temos subsídios para afirmar que tanto o escândalo - Monica Lewinsky - quanto à coincidência da estreia do filme estariam relacionados necessariamente a um esquema onde o cinema teria seu lugar na derrubada de Clinton. Estratégia usada para que outro grupo político pudesse assumir seu posto. O que sabemos é que outro grupo tinha um projeto diferente para “salvar” a economia norte-americana.

O que se seguiu ao escândalo Monica Lewinsky foi a continuidade do governo Clinton e a não realização do *impeachment*. O que vimos, no entanto, é que no final de seu segundo mandato, seu vice-presidente Al Gore, que defendia a mesma política de Clinton, aquela baseada na “coexistência pacífica” com preservação do meio ambiente, não conseguiu vencer as eleições. Fato, inclusive, discutido pela imprensa mundial, quando da recontagem dos votos em estados norte-americanos que acabaram dando vitória a George W. Bush, cuja política era a da beligerância e que também não salvou a economia norte-americana.

Apesar de não ter sido um filme de grande bilheteria nos EUA, ele cumpriu seu papel. O de procurar mostrar, tanto ao cidadão norte-americano, quanto ao do

⁴² Mensagem do dialogo final entre o Diabo (Al Pacino) e Kevin (Keanu Reeves).

resto do mundo, que nos EUA – seja qual fosse o destino de Clinton – a justiça é correta, está do lado do bem, apesar daqueles que trilham caminhos escusos ou errados, como o personagem do filme.

Como sempre há uma esperança de que o bem vença o mal – o arrependimento é um instrumento de salvação dentro da cultura Judaico-cristã – o final do filme mostra que o advogado em seu primeiro julgamento – do professor de matemática – quando pede ao juiz um intervalo e vai ao banheiro, esteve lá sempre pensando em seu ato – e teria sonhado tudo, ou renegado seu caminho “errado” – e resolveu ficar com o bem e com o amor, do lado correto da Justiça, afastando-se do caso.

A ideia da retidão da Justiça é referendada pelo quadro que aparece no primeiro julgamento feito na cidade de Nova York, no filme. Uma justiça que não precisa de vendas e que sustenta a balança e o globo com a cruz – que representa o poder temporal abençoado por Deus – ladeada por dois querubins ou crianças, que representam, também, a pureza e que seguram, de um lado a espada e do outro a venda dos olhos. É importante que reparemos que a justiça, além de estar trajada com uma túnica branca – sinal de pureza – tem sobre seus ombros a bandeira dos EUA.

Outro quadro que aparece na mesma cena é o das “Moiras”, as três irmãs que determinavam o destino dos humanos. Essas três mulheres, descritas pelos poetas como feias e de unhas grandes, eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Segundo a mitologia grega, durante seu trabalho, as moiras fazem uso da Roda da Fortuna, instrumento utilizado para tecer os fios. As voltas da roda podem distribuir o fio – que representa a vida do indivíduo – em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo). Isto, para os gregos explicaria os altos e baixos da vida de cada um.

Esses símbolos assim como o filme em si, representam papel importante em termos ideológicos, dentro daquele contexto histórico.

O levantamento desses elementos apresentados no filme e que fazem sentido dentro daquele período histórico, nos comprovam que o filme, mesmo aquele que nos parece menos inofensivo, se apresenta para nós, sempre, como uma fonte histórica importante.

Tomemos, como mais um exemplo, do filme como fonte, a película “Avatar”.

Apresento, aqui, sinopse do filme de acordo com as versões apresentadas na internet, para depois, analisar, tanto a construção do discurso dessa sinopse quanto dos elementos presentes no filme.

“No ano 2154 d.C., a corporativa humana RDA explora minério em Pandora, uma das luas de Polifemo, um dos três gigantes gasosos fictícios orbitando Alpha Centauri, a 4,4 anos-luz da Terra. Os humanos têm o objetivo de explorar em Pandora as reservas de um precioso minério chamado Unobtainium. Parker Selfridge (Giovanni Ribisi), chefe da operação mineradora, emprega ex-soldados e ex-fuzileiros como mercenários.

Pandora é habitado por uma espécie de humanóides chamada Na’vi. Medindo quase 3 metros de altura, com cauda, ossos naturalmente reforçados com fibra de carbono e pelo bioluminescente, os Na’vi vivem em harmonia com a natureza e são considerados primitivos pelos humanos. Eles veneram uma deusa chamada Eywa. Os humanos não são capazes de respirar na atmosfera de Pandora, que é rica em dióxido de carbono, metano e amônia. Além disso, não têm uma convivência pacífica com os Na’vi por não entenderem sua cultura de venerar a natureza.

Os pesquisadores humanos coordenados por Dra. Grace Augustine (Sigourney Weaver) criaram o Programa *Avatar*, híbridos humano-Na’vi geneticamente modificados. Um humano que compartilhe material genético com um

Avatar é mentalmente ligado e pode se conectar através de conexões neurais que permitem o controle do corpo do *Avatar*. Jake Sully (Sam Worthington) é um ex-fuzileiro paraplégico, que vai para Pandora querendo dinheiro para uma operação que o curaria da paralisia. (...) Quando Jake está servindo de escolta para Grace e o biólogo Norm Spellman (Joel David Moore) em forma de *Avatar*, é atacado por uma criatura local e se perde do resto do grupo. Na selva, é salvo por uma Na'vi fêmea, Neytiri (Zoë Saldaña). Neytiri inicialmente quer deixar Jake, mas após ele ser coberto por sementes da Árvore da Vida, decide levá-lo para a Casa da Árvore, onde mora seu clã, os Omatricaya.

Quando o Coronel Miles Quaritch (Stephen Lang) ouve sobre a ligação próxima de Jake aos Na'vi, que está sendo ensinado sobre Pandora por Neytiri, promete-lhe pernas funcionais em troca de convencer os Omatricaya a saírem da Casa da Árvore, que fica sobre uma imensa reserva de Unobtainium. Em três meses, Jake começa a preferir o modo de vida dos Na'vi, se une aos Omatricaya e inicia um relacionamento com Neytiri. Sua mudança de lealdade é demonstrada quando Jake ataca máquinas da RDA que vieram destruir a Casa da Árvore. Ao ver o acontecimento, Quaritch desliga Jake de seu Avatar, e descobre um vídeo-diário em que Jake diz que os Na'vi jamais deixarão a região. Isso faz Quaritch ordenar a destruição da Árvore, e Grace discorda, dizendo que afetaria a rede neural biobotânica de Pandora. Parker Selfridge dá a Grace e Jake uma hora para eles convencerem os Na'vi a abandonarem a área.

Porém, ao revelarem a missão, os Omatricaya consideram Jake e Grace traidores, e os aprisionam. Quaritch ataca a Casa da Árvore, matando muitos Omatricaya, inclusive Eytucan (Wes Studi) chefe do clã e pai de Neytiri. Jake e Grace são desconectados dos Avatares e aprisionados junto com Norm. A piloto

Trudy Chacon (Michelle Rodriguez), revoltada com as ações recentes, os liberta. Na fuga, Grace é baleada por Quaritch. Com Grace morrendo, Jake resolve pedir ajuda aos Omatricaya. Após domar o Toruk, uma besta que só cinco Na'vi conseguiram montar, Jake voa até a Árvore das Almas, onde os Omatricaya se refugiaram, e pede a ajuda deles para salvar Grace. Há uma tentativa de transferir a alma de Grace para seu *Avatar*, mas os ferimentos da cientista são graves demais e ela morre.

Jake e Tsu'Tey (Laz Alonso), o novo líder Omatricaya, usam o Toruk para voar até os diferentes clãs Na'vi e convencê-los a se juntar em sua luta. Depois, Jake ora para Eywa, pedindo sua ajuda – as tropas de Quaritch planejam destruir a Árvore das Almas. Na batalha que segue, muitos Na'vi morrem, incluindo Tsu'Tey e Trudy, e a derrota parece próxima, mas então, a fauna de Pandora ataca e tira a vantagem da RDA. Jake destrói um bombardeiro, e Quaritch retalia atacando o prédio onde está a cápsula de controlar avatares com o corpo de Jake. Jake é exposto à atmosfera e quase morre, mas é salvo por Neytiri após esta matar Quaritch.

Selfridge e os militares são expulsos de Pandora, mas os Na'vi deixam os cientistas permanecerem. Os Omatricaya tomam posse da fortaleza humana para eles e a tornam sua nova casa. Jake se torna líder dos Omatricaya, e tem sua alma transferida permanentemente para seu *Avatar* por meio da Árvore das Almas⁴³.

Como pudemos observar a descrição da história do filme reproduz um vocabulário desenvolvido pelo escritor, James Cameron que é reproduzido sem mudanças e se repete em mais de 30 sítios visitados. Isto nos leva a crer que – como vimos na Wikipédia – ela é a reprodução de um enredo que foi exportado para todo o mundo pelos produtores do filme e como

⁴³ [http://pt.wikipedia.org/wiki/Avatar \(filme\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Avatar_(filme))

que uma marca registrada não pode ser mudado. Não há diferença, por exemplo, na descrição da história na Wikipédia em alemão, francês, inglês, italiano, espanhol, etc. Mesmo, em pesquisas de jornais e revistas da época do lançamento do filme as palavras se repetem quase seguindo o mesmo discurso. Não se espera que a sinopse apresente muitas diferenças, mesmo porque a história é uma só. O que apontamos, aqui, é que os substantivos e, principalmente, os adjetivos não mudam, simplesmente, repetem-se numa visão onde o ser humano é, ainda, colocado como o centro do universo, o que não permite ao espectador colocar em dúvida a ação do homem no planeta, desde que ele represente o bem. Novamente estamos, como sempre, sendo enredados pelo discurso a aceitar uma certa moral da história em que o ingrediente principal é a luta do bem contra o mal.

Com relação ao filme, é muito clara a alusão que se faz entre dois grupos antagônicos. Aqueles “gananciosos” e “maus”, que só pensam em explorar, usando, para seu intuito o serviço de mercenários⁴⁴ e defendem suas ambições com a guerra contra os bons e inteligentes que “precisam” da matéria-prima, de outras nações, ou planetas, mas que só querem o bem de todos, ajudando com o auxílio da ciência aqueles que ainda não a possuem.

Sabemos que o enredo deste filme começou a ser gestado no ano de 1994 ou 1995, como o próprio James Cameron afirmou. Este era o ano de governo de Bill Clinton – Democrata – e que representava os interesses de um grupo dentro dos EUA que tinha como projeto o desenvolvimento da economia interna. Para este grupo isto só seria viável, com investimento. Este

investimento só seria possível se seus gastos com armas e guerras fossem menores. Como o grupo a que Clinton representava foi derrotado nas urnas e o que se viu foi uma ressurreição de uma política beligerante (invasão do Iraque, invasão do Afeganistão), o projeto de Cameron foi engavetado⁴⁵.

A eleição de Barack Obama – pela primeira vez um negro na presidência dos EUA – foi muito significativa, porque representou uma nova esperança para os norte-americanos. Convivência pacífica, igualdades reais de direitos entre brancos e negros e política externa pautada pela diplomacia e não pela guerra. O que se viu com o discurso de posse de Obama foi, uma reedição da coexistência pacífica, do final da década de 1950 e começo da de 1960. Naquela ocasião URSS e EUA, não seriam mais inimigas em guerras e sim competidoras no desenvolvimento de tecnologias. Para aquele momento esta estratégia parecia muito interessante, tanto para a URSS – que desejava investir no desenvolvimento de seu mercado interno – que não queria gastar suas reservas em armas e bombas, quanto para os EUA, que precisava, também, de fôlego para a aceleração de sua economia interna.

O filme mostra uma crítica leve à situação econômica deixada pelo governo Bush e uma fala de Jake denuncia isto. “Podem consertar sua coluna, se tiver o dinheiro. Mas não com minha pensão de veterano, não nessa economia”. Apesar de a história estar ambientada no século XXII, a fala refere-se bem ao momento em que o filme está sendo transmitido.

A mensagem principal que se quer transmitir com o filme é a de que, vivemos, hoje, um momento decisivo. Ou

⁴⁴ Nova visão sobre o papel dos Mariners nos EUA leva o escritor a criticar ao papel dos “Mariners”, norte-americanos – que é referendada pelas palavras de Jake logo no início do filme – “não existe esse negócio de ‘ex-fuzileiro naval’. Pode-se largar a Marinha, mas a atitude não muda”.

⁴⁵ James Cameron afirma em entrevista que teve de engavetar o projeto porque não havia tecnologia suficiente para desenvolver o filme. Até este depoimento faz sentido naquilo que se quis mostrar nessa nova era, a Era Obama, trocamos a guerra pela tecnologia. Estamos diante de uma nova “coexistência pacífica”?

preservamos nosso planeta e respeitamos as culturas diferentes e outros povos – plano de governo de Obama, “coexistência pacífica” – ou todos vamos perecer. Cartada final para os EUA?

Como, mais uma vez, já destacamos, o mote é a luta do bem contra o mal. Vimos que o bem vence no final.

Alguns são os ingredientes que denunciam, também, o interesse dos norte-americanos por regiões de grande potencial como o Brasil⁴⁶. Tanto é assim que em muitas ocasiões o Planeta, ou satélite Pandora – que representa de acordo com a mitologia grega a lenda de pandora onde o que restou foi a esperança – se apresenta com características nítidas de uma floresta tropical. Mais ainda, de maneira subliminar, em algumas cenas onde o bem vence o mal – através da resistência com guerras (guerra santa?) – as penas das flechas atiradas pelos Na’vi contra os humanos maus são “verde-amarelas”. Cores reconhecidamente como símbolos do Brasil pelo mundo todo, cores de nossa bandeira.

O filme, de qualquer maneira, deixa um recado no final. São os *Avatares*⁴⁷ que salvarão o planeta, é este o caminho correto! O respeito pelo meio ambiente e pelas diferenças. É preciso lembrar, no entanto, que o líder dos *Avatares*, aquele que os salvou do mal, no filme, é um norte-americano. Ou seja, a saída está ainda com eles. Confie neles e o mundo será melhor.

Considero este meu pequeno artigo um argumento para que este tema, que ora apresento, sirva para discussões mais profundas e proficuas. Filmes comerciais hollywoodianos como fontes para a história, como elementos dos “aparelhos

ideológicos de Estado” e que nos forneçam sinais de mecanismos que nos conduzem à alienação⁴⁸. É essa crítica que desejo evidenciar, ela nos serve como elemento esclarecedor para que retomemos o senso crítico e instrumentos que nos permitam estarmos conscientes para aquilo que Marx chamou de *práxis*.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos contos de fadas**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DORFMAN, Ariel e MATTERLART, Armand. **Para ler o Pato Donald**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. Série debates. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra. 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J. NORA, P. **História: novos objetos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

GINSZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Sobre o modo capitalista de pensar**. 2. ed. Série Linha de Frente. São Paulo: Hucitec. 1980.

MESZAROS, István. **A Teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MESZAROS, István. **O Poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁴⁶ Que além de grande fonte de matérias-primas, tem grande reserva de água, o futuro “petróleo” do planeta.

⁴⁷ Segundo a tradição religiosa do hinduísmo os Avatares são encarnações de deuses que voltam à terra para salvar os homens do Mml e dirigi-los ao caminho correto.

⁴⁸ Como já definimos acima.

Autor:

Eduardo José Afonso: Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo-USP (2011); Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo-USP (2004). Possui graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Fundação Armando Álvares Penteado (1980); graduação em Curso de História pela Universidade de São Paulo (1984); graduação em Curso de Licenciatura pela Universidade de São Paulo (1984). Atualmente é professor colaborador Faculdades Oswaldo Cruz. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica. Atua no campo da História Social, História da Arte e História do Brasil contemporâneo.

Submetido em: 31/07/2011

Aceito em: 09/09/2011

“*Critica del Giornalismo*”, “*Ipotesi di Rifondazione*” e messaggi nella bottiglia

Cristina Cecconi

Università degli Studi di Perugia-Itàlia
cecconi@techinfor.it

Resumo: Neste artigo, com um formato diverso dos demais, e, além disto, escrito e publicado em língua italiana, a jornalista Cristina Cecconi, a partir da narrativa de episódios de sua formação profissional, discute a respeito da crítica do jornalismo e hipótese de refundação desta área do conhecimento e campo de aplicação.

Palavras-chave: jornalismo; crítica do jornalismo; hipótese de refundação.

Abstract: In this article, with a format different from the others, and, moreover, written and published in Italian, journalist Cristina Cecconi, from the narrative of episodes of their professional training, discusses the critical respect of journalism and refounding of this hypothesis area of knowledge and scope.

Keywords: journalism, criticism of journalism; hypothesis refounding.

71

1 Introduzione

La storia e l'attualità del mio rapporto con il giornalismo beneficiano sin dall'origine – lo ammetto – di alcuni grandi privilegi.

Il primo ha a che fare con i distinguo che al riguardo seppi fare sin da quando – oltre trentacinque anni fa – ho pubblicato il mio primo articolo sulle colonne di un quotidiano nazionale, neanche diciassettenne, ancora liceale. Ci fosse stato un altro modo per garantire il maggior raggio d'azione possibile ai contenuti che quella notte volevo raccontare – contenuti ai quali tenevo molto più di qualunque contenitore – l'avrei cercato e magari preferito: ma non mi venne in mente niente di meglio o altrettanto abbordabile, ovvero alla portata del 'saper fare' di quella mia adolescenza. Niente miti né miraggi, nessuna enfasi del ruolo. L'aurea del mestiere – che invece

per lo più faceva strage, come quello, all'epoca, dell'hostess – a me lasciava del tutto indifferente. A fare la giornalista, insomma, neanche ci pensavo. Ma ci tenevo un mondo a poterlo salvare, il mondo; questo sì: a cominciare da quei coetanei, tanti, sconosciuti, lì fuori la porta, ai quali quella notte volevo in tutti i modi dire di smettere. Smettere con le droghe di allora (ideologie politiche totalizzanti, estremismi), smettere con le rivoluzioni fatte 'fuori' per non sapere niente di come si era fatti 'dentro'.

Si tratta, in questo caso, di un privilegio che, crescendo, negli anni, confesso di aver dovuto difendere non poco, tra me e me – fra certezze che vacillavano e fuorvianti sensi di inferiorità – da tanti specchi per allodole che, via via, l'esercizio della professione ha poi disseminato, insidiosi, lungo la mia strada.

2 Un'altra mia grande 'fortuna'

Potevo comunque contare – altra grande 'fortuna' che invece non è mai venuta meno ed anzi è stata sempre un viatico potente – sull'ancoraggio di un sistema di valori speciali. Valori in virtù dei quali non c'era contenitore che potesse averla vinta sui contenuti. E non c'erano contenuti che potessero evitare di fondarsi sul rigore degli studi, sullo spessore della cultura e della formazione, sull'approfondimento al di là delle apparenze e dei luoghi comuni. Una scuola di giornalismo, di politica e di vita, che in quei primi anni '70 per me ruotò intorno ad un partito, piccolo ma decisivo nella storia moderna del mio Paese, da sempre considerato – da qualunque sponda – un paradigma dell'Italia migliore. Un partito che difficilmente un sedicenne, in effetti, troverebbe attrattivo: con quella sua connotazione di élite; quella sua storia quasi secolare che rimandava a quando ancora il Partito Repubblicano (PRI) del secondo dopoguerra si chiamava Partito d'Azione, con uno stesso *imprinting* di borghesia intellettuale. Lontano dalle piazze (dove invece all'epoca era d'obbligo fare massa per potersi qualificare come 'giovane del tempo'). Severissimo con quella non-cultura sessantottina e post-sessantottina d'importazione che purtroppo stava distruggendo la cultura e non solo, anche in Italia. Un partito lontanissimo dai dogmatismi d'ispirazione cattolica o marxista. Isolato avamposto di quella visione laica della politica che impone di ricercare la soluzione ottimale – quella realisticamente praticabile per il bene comune – nelle concrete, contingenti coordinate del problema in situazione, piuttosto che mutuarle da un astratto 'catechismo'. Un partito che, a quella che è la mia Patria, ha dato alcuni dei suoi Padri più nobili: a cominciare da una figura come Ugo La Malfa; costituente e poi parlamentare e ministro; in gioventù

redattore della Enciclopedia Treccani⁴⁹; nel '47 rappresentante italiano all'interno dell'FMI (il Fondo Monetario Internazionale); economista superiore e lungimirante; "il riformista moderno", un "protagonista fuori dal coro" (come è stato definito); pioniere di un europeismo che ancora l'Europa non è mai stata capace di costruire; acerrimo difensore dell'italianità tutte le volte che occorreva difenderla anche nelle crisi della sua valuta, come ancor oggi dovremmo saper fare. Autore di quel decreto sulla liberalizzazione degli scambi che dette la stura al *boom* italianissimo degli anni '60. Presente e attento quando, al convegno di studi (economici) promosso per festeggiare il 70esimo del Movimento giovanile del partito, fui proprio io ad aprirne i lavori, neanche diciassettenne, i capelli in una treccia, ancora liceale.

3 Piccolo laboratorio di grandi penne

Da leader del PRI, a partire dal 1959 La Malfa era stato a lungo anche direttore de "La Voce Repubblicana", un piccolo ma autorevolissimo quotidiano di politica, economia e cultura a diffusione nazionale, che al giornalismo italiano ha dato nel tempo alcune 'penne' davvero notevoli; un quotidiano immancabile nella 'mazzetta dei giornali' di chiunque in Italia si occupasse, appunto, anche e soprattutto ai livelli più alti del potere, di politica, economia e cultura. All'indomani di quella notte in cui decisi di dover provare a salvare almeno un pezzo di mondo utilizzando una macchina da scrivere, il direttore della testata del 'mio partito' si chiamava Giovanni Spadolini:

⁴⁹ Enciclopedia universale italiana "di scienze, lettere ed arti" realizzata dall'omonimo Istituto, fondato nel 1925 da Giovanni Treccani, imprenditore e mecenate; enciclopedia "venuta al mondo in un momento che il mondo guardava con molto interesse all'Italia e quell'interesse lo ha alimentato, facendo la sua parte per attirar il mondo verso l'Italia".

“un giornalista prestato alla politica” come lui stesso amava definirsi, già direttore (fra gli altri) del quotidiano italiano più accreditato e diffuso, qual era ed è “il Corriere della Sera”; Presidente del Senato e poi senatore a vita; pluriministro; primo Presidente del Consiglio non cattolico in un’Italia iper-democristiana; inventore nel 1974 di quel Ministero dei beni culturali che lui stesso istituì per decreto e che prima di allora, in un Paese come l’Italia che vanta un patrimonio storico-artistico stimato in almeno la metà di quello mondiale, neanche esisteva. Fu a lui che scrissi al mattino, senza conoscerlo, inviandogli il mio messaggio nella bottiglia “con preghiera di pubblicazione”: preghiera accolta, senza tagli, a pagina intera.

4 Privilegi tutt’altro che gratuiti

Grandi privilegi, certo: ma tutt’altro che gratuiti. Percorsi voluti con convinzione, pagati con quella moneta che, con un’espressione di sintesi, definiremmo ‘stile di vita’: sui libri anziché a spasso, al bar o in discoteca, convinta che non ci fosse modo migliore di utilizzare il tempo e i miei giorni (notti comprese) se non con il lavoro e un sacrificio che non mi è mai pesato. Scelta nei confronti della quale, a tutt’oggi, ho accumulato uno dei miei debiti esistenziali più consistenti.

Da quella notte in poi, il giornalismo è stato a lungo nient’altro che il mio *hobby* più qualificato (insieme al pianoforte), quasi un passo indietro rispetto alla politica, vissuta invece come irrinunciabile impegno civile. Trasferita in un’altra città per studiare giurisprudenza, iniziai subito a lavorare, sin dal primo anno di Università, insegnando musica nelle scuole medie di Stato (cosa che ho fatto per dieci anni di seguito), grazie al diploma di Conservatorio che avevo conseguito durante il liceo. Mi laureai e

rimasi in quella Firenze bellissima e stupefacente, facendo l’insegnante. Appena ‘matricola’, ero andata a bussare alle porte delle redazioni di autorevoli quotidiani (da “La Nazione” a “La Repubblica”), decisa ad ‘imparare il mestiere’, ben accolta a costo zero. Il mio primo contratto da collaboratrice esterna prevedeva un corrispettivo mensile di 32 mila lire (la moneta di allora, tanto quanto bastava sì e no per comprare qualche pacchetto di sigarette, oggi all’incirca 16 euro) e l’obbligo di scrivere 4 articoli al mese: io ne portavo al giornale quaranta – stessa cifra – ed ero felice. Non dovevo vivere di giornalismo: ed ecco qual è stato (ma ne ho capito la portata solo dopo un po’...), per molto tempo, un terzo grande privilegio. Entravo e uscivo, libera di proporre argomenti, inchieste, grandi interviste (quest’ultimo, da sempre, il mio ‘genere’ preferito numero uno). Disposta ad occuparmi di qualunque cosa ci fosse bisogno – a qualunque ora, impegni a scuola come docente ed esami da preparare permettendo – compresa la ‘cronaca nera’ (io che avevo esordito con il mio adolescenziale moralismo pedagogico...).

Nessuno insegnava niente a nessuno. Ma io cercavo di imparare, osservando e facendo, tutto il possibile: le misure obbligate e il numero millimetrico di battute consentite, titoli e colonne, sommari e didascalie, pezzo ‘d’apertura’ o ‘di spalla’, ‘taglio basso’ o ‘taglio alto’..., ovvero la cosiddetta ‘cucina’, come amano dire i veterani. La ricerca delle fonti, la ‘linea’ imposta dall’editore, i potenti a cui non pestare i piedi, le cosiddette ‘aspettative del lettore’. Mi iscrissi nell’ ‘81 ad uno dei due Albi professionali – quello dei Pubblicisti (collaboratori esterni) – in cui in Italia è a tutt’oggi ripartito l’Ordine Nazionale dei Giornalisti (l’unico accessibile in quella fase) e continuai a lungo ad incassare mensilmente le mie impagabili 32 mila lire.

5 Visto da vicino, visto da dentro

Adesso, ‘tesserino’ in tasca, potevo presentarmi come giornalista a tutti gli effetti. Ma la cosa non smetteva di imbarazzarmi e infatti lo facevo (e lo faccio) solo quando era strettamente necessario. Visto da vicino, visto da dentro, quel mondo confermava oltre l’immaginabile tutte le mie più preoccupate riserve di diciassettenne, a proposito di contenuti e contenitori. Quando, anni dopo, ho lasciato Firenze e l’insegnamento (mestiere che, soprattutto nelle scuole pubbliche, era ormai troppo ingolfato di burocrazia e ben poco assistito da meccanismi premiali di merito o carriera), per trasferirmi a Roma e intraprendere a tempo pieno la professione, lo feci perché accettai l’invito di un amico del Movimento giovanile del PRI, all’epoca caporedattore de “La Voce Repubblicana”, oggi editorialista de “La Stampa”. Il direttore (era la fine degli anni ‘80) si chiamava Stefano Folli: poi direttore del “Corriere della Sera”; attualmente editorialista a Roma del “Sole 24 Ore”, il più importante quotidiano economico italiano. Per me, un grande maestro di scrittura. Mi accordò l’ambitissimo e raro ‘contratto da praticante’ dopo avermi preso le misure per un anno intero da quando ero arrivata, un anno senza staccare mai neanche a Natale o a Ferragosto.

Tornavo dove ero partita, quello era il mio mondo e forse era migliore di quello conosciuto nelle redazioni toscane. Mi occupavo di cultura e politica, affrontai con grande serietà l’esame di Stato per accedere all’altro Albo previsto dall’Ordine (l’Albo di ‘serie A’) e diventai così (1990) giornalista Professionista. Nel giro di pochi mesi – in deroga al contratto collettivo nazionale, che avrebbe imposto di aspettare ancora almeno un paio d’anni – mi venne conferito il ruolo di ‘caposervizio politica interna’ e coordinavo ogni mattina il lavoro di

dodici redattori. Dal punto di vista della formazione, sono stati anni formidabili. ‘Giornalismo di regime’, certo (il nostro era il giornale di un partito al governo), ma io non avevo mai smesso di considerare molto positivamente, pur relativizzandoli, quelli valori e quel senso dello Stato: valori che dunque erano anche i miei. Nel cuore della politica nazionale, in prima fila. Pezzi che uscivano dalla nostra redazione e finivano al massimo entro un’ora in tutte le rassegne-stampa e i ‘lanci di agenzia’. Intervistare il Presidente del Consiglio di turno, magari Bettino Craxi⁵⁰, come Davide e Golia⁵¹. Scrivere per fare un servizio alla collettività... Il contenuto c’era. E il contenitore mi era alquanto affine.

6 Falsi maestri e informazioni altrui

Mi fu chiaro ben presto, tuttavia, che quello, il mio mondo – quarto privilegio – era davvero pur sempre un mondo a sé. Andavo conoscendo (congressi nazionali, conferenze-stampa a Palazzo Chigi⁵²) tutti i massimi guru del giornalismo italiano, i più noti e prezzolati, i più famosi esponenti del gotha delle redazioni della Capitale. Mi informavo sui loro titoli di studio, su come erano arrivati fin lì, li vedevo all’opera con il potere, li leggevo la mattina dopo e non credevo ai miei occhi. Iniziai anche a firmare su un autorevole settimanale come “Epoca” (grazie a un’apposita dispensa del mio direttore) ed entrai a pieno titolo

⁵⁰ Politico italiano, primo Presidente del Consiglio dei Ministri socialista nell’Italia repubblicana, per due volte a capo del governo nella seconda metà degli anni ‘80.

⁵¹ Protagonisti del noto episodio biblico che vede l’uno (Davide), secondo re di Israele, sfidare a duello l’altro (Golia), un gigante filisteo che terrorizzava il suo popolo.

⁵² Tra i ‘palazzi del potere’ in Italia, quello nel quale ha sede il governo nazionale, ovvero la Presidenza del Consiglio dei Ministri.

in quel ‘contenitore’ che da ragazzina mi lasciava così tanto perplessa.

Avessi conservato intatto il mio settarismo da adolescente, forse avrei sofferto di meno. E invece ammetto di aver scontato in quel frangente molte difficoltà, soccombendo più di una volta – nel mio mondo introverso e nel conseguente approccio mentale con l’esterno – di fronte all’onda d’urto di quella che oggi definirei serenamente nient’altro che una ‘informazione altrui’, ‘non reversibile con la realtà’. Superiorità irraggiungibile, privilegiato accesso alle ‘fonti del Vero’: il sottocodice di giornali e giornalisti *a la page* era forte e persuasivo, con una prima conseguenza di far sentire l’altro, in questo caso io, mai abbastanza adeguato o ‘introdotto’. Cosa davvero si nascondesse dietro al sottocodice, non sono certo riuscita a coscientizzarlo di primo acchito. Altro che setta, altro che casta. L’altro doveva per forza percepirsi ‘fuori dal giro’ e un gradino più sotto. Ma io vivevo questo dato, indotto e introiettato dall’esterno, come fosse stato tutto mio e, da qualche parte, persino motivato...

7 ‘Critica del giornalismo e ipotesi di rifondazione’

A convincermi pian piano che a volte ciò che luccica può benissimo non essere oro, furono – in mio soccorso – altre due circostanze, due nuovi privilegi: l’evidenza dei fatti e l’insostituibile chiave di lettura che nel frattempo andavo mettendo a punto, rappresentata da quella cultura ontopsicologica che da qualche anno arricchiva, integrava (destrutturandola e, non senza fatica, ricomponendola), la mia formazione.

E’ scritto che lo scienziato, per poter fare scienza esatta, deve prima diventare esatto lui stesso, facendo

metanoia⁵³: ossia ab-reando tutti gli stereotipi che inficiano *il cammino della razionalità*, il cammino della *capacità tecnica e soggettiva*, verso l’obiettivo di *inverarsi nel vero che si vuole configurare*⁵⁴. Dev’essere così in qualunque altro campo. Fatto sta che su poche altre novità di senso, su pochi altri testi ho rimbalzato più e più volte all’indietro, quanto mi è accaduto di fare con quella minuscola dispensa (per me, peggio di un’atomica, amore ed odio ad ogni rilettura), “Critica del giornalismo e ipotesi di rifondazione autentica”, che Antonio Meneghetti pubblicò proprio in quegli anni, attualmente riportata in sintesi nel testo “Sistema e personalità”⁵⁵.

Dal punto di vista dell’analisi, ero d’accordo praticamente su tutto: anche grazie a quell’evidenza dei fatti (vedi sopra) che avevo acquisito sul campo giorno dopo giorno.

Dal punto di vista del fine ultimo del giornalismo, il solo sentir evocare – nelle pagine finali dell’autore – la funzione di servizio alla presa di coscienza del lettore, lì dove la parola scritta cessa di risuonare e devi aver compiuto il miracolo di una pagina bianca aperta ex novo nella sua intima riflessione, il solo sentirlo evocare mi coincideva, mi sollevava, mi commuoveva: io che non avevo mai smesso di scrivere per quel mio sconosciuto coetaneo che, quella notte di tanti anni prima, volevo aiutare.

Non avevo mai indossato, nell’intimo di me stessa o nelle mie

⁵³ “Variazione radicale del comportamento per identificarlo all’intenzionalità dell’In Sé. Riorganizzazione *in progress* di tutti i modelli razionali e comportamentali (...)”, in Antonio Meneghetti, *Dizionario di Ontopsicologia*, Psicologica Editrice, Roma, 1987-2001.

⁵⁴ Cfr. Antonio Meneghetti, “Fare metanoia per ritornare nella causalità delle cose”, in Nuova Ontopsicologia, rivista semestrale, n. 1-2011, Psicologica Editrice, Roma, luglio 2011.

⁵⁵ Antonio Meneghetti, *Sistema e personalità*, Psicologica Editrice, Roma, 1991-2007.

razionali convinzioni – lo voglio dire con l'orgoglio dei miei diciassette anni – i panni del giornalista-di-sistema così come descritto in quel piccolo libro. Nei caporedattori toscani o nelle 'penne vip' della Capitale, non avevo mai trovato modelli da imitare, ma solo molte delusioni. Ma, appunto, non riuscivo a non sentirmi fuori-sistema. Il fatto è che (sperando di spiegarmi meglio) non credevo mio malgrado potesse esserci altro sistema se non quello vigente: potevo rifiutarlo, esattamente come avevo fatto nella mia etica personale, sconsolatamente convinta però di condannarmi, così, al ruolo dell'eterna Cenerentola. Le pagine di quella mini-dispensa dedicate all'"ipotesi di rifondazione" mi sfuggivano ferocemente come un'anguilla, provocandomi ad ogni rigo una inquieta apprensione che ancora oggi ricordo con tenerezza.

8 Peccati capitali e vizi d'origine

L'analisi dello stato di fatto, allora come oggi, era (ed è) fotografica. *Inferiorità culturale, tabù del potere e mercenarismo della penna* – i tre vizi d'origine del giornalista corrente così come testualmente descritti in quel libretto tranciante – erano e sono la palla al piede dell'informazione mediatica.

A partire dalla legge istitutiva dell'Ordine professionale (1963) e fino a non molti anni fa, in Italia per diventare Pubblicista o accedere all'esame di Stato e iscriversi così all'Albo-Professionisti, non era prescritto a monte alcun titolo di studio. Niente impediva in teoria – né in pratica ha impedito per decenni – che le redazioni si riempissero di semianalfabeti e così è stato. Da qualche tempo è richiesta quantomeno una laurea qualunque (ma nel frattempo in Italia le lauree sono diventate anche triennali e sempre meno qualificate). Nella città dove sono nata ed ho vissuto sino a quando

sono andata altrove per studiare all'Università – quattro redazioni locali di testate nazionali – tra i Professionisti non c'era neanche un laureato. All'epoca per trovare un'eccezione non avevo altra scelta se non pensare all'esempio virtuoso del mio professore di italiano al liceo: giornalista, ma disorganico rispetto alle testate locali (il suo mestiere principale era un altro) e, quindi, solo Pubblicista. In quella stessa città, molto tempo dopo, da Assessore comunale, ho reincontrato dall'altra parte della barricata quegli stessi soggetti, subendone non di rado – pur con una diversa consapevolezza – gli inevitabili attacchi, conseguenza di quei tre vizi d'origine del giornalista. In tutte le redazioni toscane con le quali ho collaborato, la musica era la stessa e, per quanto strano possa sembrare, affatto dissimile da quella che connotava a Roma anche le redazioni più *in*. Certo, come ho già detto, il mio piccolo mondo della "Voce Repubblicana" faceva storia a sé: ma noi – durante le riunioni della 'Direzione nazionale' del nostro Movimento giovanile – subivamo le incursioni di ministri e parlamentari (avvocati, docenti universitari, redattori del "Mondo" di Pannunzio, insuperata testimonianza in Italia di un giornalismo di vera cultura⁵⁶), che continuamente ci ammonivano, "non pensate di fare i politicanti di professione, studiate, laureatevi, trovate un mestiere", un tormentone che goliardicamente intonavamo noi stessi alla loro sola apparizione.

⁵⁶ Settimanale di politica e cultura fondato e diretto da Mario Pannunzio, pubblicato a Roma fra il 1949 e il 1966, al quale collaborarono i migliori intellettuali del tempo (storici, economisti, critici, scrittori), caratterizzato da una linea di impegno civile; prima grande rivista di cultura in Italia stampata 'in rotocalco' e destinata quindi ad un pubblico vasto.

9 Paura, tabù, catastrofismo e potere

Fotografica – poche pagine dense, ad ogni milligrammo, di significato e implicanze – anche la serrata disamina delle prime più gravi conseguenze di quei tre vizi di origine: una *‘paura’ di fondo* nell’intimo del giornalista associata ad una incoercibile predisposizione alla *compensazione attraverso il ‘potere della penna’* (come effetto dell’incultura mai esposta); *sciaccallaggio*; *sublimazione di comarismo*; *enfasi catastrofista e allarmistica* capace solo di “*incrementare nel lettore la paura del ‘fare’*” (frase quest’ultima che ha rappresentato per me sempre un faro nella notte, sforzandomi ogni volta di provocare il contrario).

In un saggio con il quale nel ‘91 concorsi ad un “Premio Lizori”⁵⁷ dedicato proprio al tema “Quale etica è ancora possibile per il giornalista?” (un saggio che concludevo quasi tra me e me rispondendo al quesito con un “Solo la sua, credo. Se la vuole”) – edizione che non ricordo perché venne annullata in corso d’opera – citavo un’abbondante aneddotta al riguardo, della quale io stessa ero stata testimone. Altrettanto ho fatto, sempre a questo proposito, nella relazione “Comunicazione massmediale e informazione memetica” che ho esposto nel 2002 a Milano, al Congresso internazionale “Ontopsicologia e Memetica”⁵⁸. Adesso, a distanza di più di vent’anni dall’uscita di quella pubblicazione del professor Meneghetti,

non credo purtroppo ci sia ancora bisogno di spiegare nulla, tanto sono evidenti gli effetti degenerativi di quegli errori da lui denunciati, mai rimossi dal giornalismo italiano e non solo: si tratti dello ‘Stato di polizia giudiziario-mediatica’ introdotto nel mio Paese come strumento di lotta politica; dei chilometri di pagine ogni giorno piene soltanto di intercettazioni telefoniche a senso unico su questioni privatissime solo per infangare; si tratti del modo nauseabondo di raccontare per mesi, con titoli di copertina e interi ‘speciali’, solo gli effetti – magari un crimine manifesto – di questo o quel miserabile interno familiare; si tratti di diffondere notizie ad arte a Borse ancora aperte solo per affossarle o, più in generale, di gettare nel panico la gente, di fronte a una crisi economica della quale nessuno si decide a svelare i veri colpevoli e nessuno è capace di vedere qualche via d’uscita.

Ad almeno due di quei tre peccati capitali – l’ignoranza e il mercenarismo della penna – ero riuscita in qualche modo a sottrarmi, per caso o per fortuna, insomma per merito di quei ‘privilegi’ che mi ero garantita senza mollare mai. Il fatto anzi che, per poter esercitare buon giornalismo, di giornalismo non si debba vivere – così scrive Meneghetti proprio a proposito del *mercenarismo della penna* – mi confortò in seguito non poco, eliminando qualunque rischio di rimpianto. Quanto al *tabù del potere* – “*il quale funziona sia tra colleghi che nei confronti degli estranei*” – io (che ancora oggi raramente mi presento come giornalista, perché mi disturba l’omologazione a una categoria della quale non ho stima) di certo non l’avevo mai esercitato. Ma ecco cos’è che avevo subito! Ecco a chi apparteneva realmente quel ‘senso di inferiorità’ che respiravo ogni volta, credendolo per errore molecola del mio stesso respiro.

⁵⁷ Un Premio artistico-letterario promosso all’insegna della cultura ontopsicologica, che prese il nome da quello con il quale è stato ribattezzato il castello medievale di Borgo San Benedetto, nel cuore dell’Umbria (Campello sul Clitunno, Perugia, Italia) – teatro della manifestazione conclusiva – completamente ristrutturato a metà degli anni ‘70 per iniziativa ed opera di Antonio Meneghetti e che ha ripetutamente ospitato meeting internazionali di arte e cultura.

⁵⁸ Atti del Congresso in Antonio Meneghetti, Autori Vari, *Ontopsicologia e memetica*, Psicologia Editrice, Roma, 2003

10 La mission ontologica e la pagina bianca

Condivisa fino in fondo la “Critica del giornalismo”, i passaggi dedicati alla sua ontologica funzione continuano ad essere, oggi come allora, autentica musica per le mie orecchie e non solo. *Provocare la riflessione responsabile della pubblica opinione, consentire uno spazio di distanza critica nel lettore, uno spazio di interiorità per riflettere. Stimolarlo in vista di questa sua solitaria ponderazione. Il pubblico va anche educato – scrive Meneghetti – e, per usare una metafora, è evidente che se nutro male il cavallo, cavalcherò un cattivo cavallo: si può usare la stampa come mezzo per educare la massa, anziché per alimentarne e rinforzarne la perversione”.*

Nel tempo ho evoluto e affinato – credo con qualche efficacia – la tecnica narrativa, il modo di scrittura in sé e per sé, attraverso i quali perseguire questi obiettivi: archiviando il moralismo dei miei diciassette anni (quello di certi adolescenti che si sentono un po’ tutti ‘profeti di un mondo nuovo’).

Cerco piuttosto di fare in modo che a suscitare, provocare, evocare, spostare più avanti la soglia della riflessione intelligente nell’altro, sia l’evidenza dei fatti: disposti secondo un’architettura logica e concreta – nel progress del testo – che risulti maieutica. Rifuggo da quel ‘giornalismo pedagogico diretto’ che si risolve nel sostituirsi comunque alla valutazione del vero protagonista dell’informazione mediatica: ossia chi la riceve (e non chi la dà). Un ‘giornalismo pedagogico diretto’ che si riduce a pontificare dall’alto, imporre una verità che il lettore non può autonomamente metabolizzare né discriminare – gli editoriali delle nostre testate ne sono pieni – con l’unica conseguenza (indottrinamento a parte) di farlo sentire nell’intimo tagliato fuori comunque, mai protagonista, mai responsabile artefice di

qualunque fatto possibile. Dimostro, spiego, metto in evidenza. Cerco di far parlare le cose. Evito di scrivere “meraviglioso” – se il risultato è lasciar intendere, sotto traccia, che io ho visto e lui no, che io c’ero e lui non era ammesso – ma provo semmai a raccontare dove sono le meraviglie: perché possa andare a scoprirle anche lui e se ne senta parte. Non faccio prediche o comizi, non propino ‘moralì’. Meglio un punto di domanda che esclamativo. Dò la caccia e depenno smagliature autoreferenti (sempre in agguato) di parole dettate dalla vanità dell’erudizione dotta, parole dettate dalla lusinga di sé. Non tiro conclusioni: consegnando a chi legge solo il lembo di un filo, perché lo tiri lui stesso.

Penso spesso, quando arrivo alla fine e chiudo, a “quella pagina bianca in cui nessuno può scrivere alienazione” che il professor Meneghetti cita (pur ad altro proposito) nel suo libro sull’ *In Sé*⁵⁹, quella pagina che inizia dove io smetto di scrivere. Penso spesso alla musica che prende a suonare dentro di te, che sei lì ad ascoltare, subito dopo la conclusione di un concerto di OntoArte.

11 Criterio di realtà e ‘cronaca nera’

“Il mondo è quello che è. Le cose che accadono sono quelle che sono. Nessun organo di informazione al mondo sarà mai pieno di ‘bianca’ (in gergo, la cronaca di fatti di vita civile, cultura, sport e simili) più che di ‘nera’ (incidenti e delitti, morti e feriti, scandali vari). Perché è la vita ad essere molto più nera che bianca. I giornali sono solo uno specchio. Questo è quel che succede: e quello che il pubblico vuole”.

Accanto al tabù del potere, almeno altrettanto potente – nel giornalismo corrente – c’è il ‘tabù del criterio di realtà’ (se così posso dire): dogmaticamente

⁵⁹ Antonio Meneghetti, *L’In Sé dell’uomo*, Psicologica Editrice, Roma, 1981-2002.

affidato ai ‘principi’ indimostrati che ho appena enunciato, a loro volta desunti da indimostrate convinzioni assolute. Tanto assolute da essere insegnate anche nelle scuole di giornalismo, difese a spada tratta come una foglia di fico dietro alla quale nascondere tutto.

Il punto, il problema, in fondo è proprio qui: cos’è che dà l’autorità di certificare la realtà per quel che è? Cos’è che dà l’autorità del reale’ allo scienziato, al medico, al fisico o al filosofo? Cos’è che dà quell’autorità al giornalista: che la realtà – se non a scoprirla, a curarla, a comprenderne le origini – ambisce quantomeno a raccontarla? E perché, se non per via del fatto che né il medico né il fisico, ad esempio, posseggono davvero la chiave del reale, esistono ancora tanti mali ‘incurabili’ o sfugge ancora, alla ricerca, un dato così ‘elementare’ – direi, propedeutico – qual è senz’altro l’ultima essenza della materia? Perché un fatto fa ‘sicuramente’ notizia e un altro no?

Delle pagine del professor Meneghetti sull’ “ipotesi di rifondazione” del giornalismo, non mi sono sembrati difficili in sé e per sé i passaggi riservati ad esempio a ‘un altro modo’ di leggere e raccontare persino i fatti ‘di nera’. Avevo intrapreso da tempo un percorso di autenticazione. Un percorso lungo, laborioso, anche pieno di alti e bassi, resistenze, crisi e ripartenze. Un percorso difficile quanto può esserlo accettare con umiltà l’evidenza di quanto infondata e distorsiva possa essere l’immagine di noi stessi che crediamo ci identifichi, di quanto handicappato possa essere quel nostro Io logico-storico che invece crediamo onniscente ed esaustivo. Avevo imparato – più concretamente di quanto sia concreto respirare – che i fatti che accadono ‘fuori’ sono fenomeni di cause interiori che per lo più restano occulte ovvero inconse: e che questo riguardava e riguarda tutti i fatti nessuno escluso, individuali e dei popoli, la disgrazia o la fortuna, salute o malattia. Avevo imparato

che ciò che si fenomenizza oggi può avere la sua origine in una ‘informazione’, un input (intrapsochico) partito magari da chissà quanto tempo. Avevo imparato che non esistono ‘mammasantissima’ etici o sociali – dalla famiglia alla politica stessa, principi morali e convenzioni, amori e sentimenti e via dicendo – al riparo dal rischio di un ‘retroscena’ che li contraddica. Avevo imparato che – nella cronaca di un delitto – la vittima, l’assassino e il mandante possono avere anche nomi molto diversi da quelli trascritti in un verbale di polizia.

E allora è davvero più facile scrivere persino di morti o altre tragedie, quando proprio non se ne possa tacere: perché si saprà leggerne e disvelarne con sagacia – al di là degli effetti apparenti e degli efferati dettagli – la causa dietro le quinte; il fatto d’esser comunque un’eccezione che non conferma per nulla le regole vere della vita (ma che da quelle anzi si discosta, in evidente contrasto con la quantità, mai abbastanza raccontata, di fatti encomiabili che la vita continuamente produce). Si potrà evidenziare, fatti alla mano, la responsabilità – che appella chiunque – di modificare per sé e per gli altri cause affini, per evitare affini conseguenze. Da qui, da questa presa di coscienza, è più *facile scrivere di fatti di cronaca nera (...)* – spiega Meneghetti in quelle sue pagine – *perché si può sempre descriverli in maniera tale da provocare non il coinvolgimento del lettore ma la sua messa in crisi.*

12 Fatto notiziabile e ‘fatto punta’

Mi era anche abbastanza palese il motivo per cui giornali e giornalisti difendano aggressivi la teoria di un mondo prevalentemente a tinte fosche: dato che ammettere il contrario imporrebbe per forza di mettere in luce (facevo fatica io che l’avevo scelto, figuriamoci chi, nella sicumera di sé, non è neanche sfiorato dal

sospetto) i rispettivi individuali chiaroscuri. Ecco allora l'infondatezza di quel criterio di notiziabilità che – basato su un errore di partenza – determina la tragedia (questa sì, tutta reale per come appare) di un'informazione mediatica prevalentemente indirizzata a ingigantire il male. *Mentre milioni di individui godono splendide vacanze sulle spiagge, non si può isolare e gonfiare l'esclusiva di un topo trovato morto all'ingresso di uno stabilimento balneare*, stigmatizza Meneghetti in quella sua dispensa: e, per me che amo le parole e mi esalto quando le trovo perfette, ossia capaci di coincidenza di senso, non ne esistono di migliori e altrettanto attuali.

Potevo trovare... irraggiungibile o, almeno, fuori della mia contingente portata – quello di una 'coscienza esatta' essendo per me solo un obiettivo, esistenziale e deontologico – la mission assegnata al giornalismo in quel testo, a proposito della necessaria capacità di *intuire in anticipo la dinamica storica*, favorendone l'evidenza nella pubblica opinione, *in modo da comprenderla e non subirla*. Cogliere il fatto a *tissutalità archetipa* come lì teorizzato, coglierlo *interamente anche da indizi minimi* nella sua essenza *metastorica* – sarebbe il vero scopo e l'Ontopsicologia è in grado di indicarne la tecnica – per me che a malapena provavo a risalire al 'dietro le quinte' di un effetto già accaduto, era un'arte che rimandavo ad un livello superiore di evoluzione personale e professionale. Sapevo – l'avevo pur studiato – che la dinamica psichica ha tempi diversi e precede di gran lunga il fenomeno materico, somatico, economico, sociale o quant'altro ne sia nient'altro che la conseguenza. Ma non avevo una messa a punto sufficiente della mia migliore intelligenza, e della sua naturale attitudine a 'leggere dentro' con esattezza.

Arrivavo a comprendere che riconoscere e raccontare quello che il professor Meneghetti descriveva come

reale 'fatto punta' – reale in funzione della sua *obiettività estroversa* (*quanto urge storicamente il fatto*) e della sua *obiettività introversa* (ossia *psicologica: quanto guadagno di coscienza produce*) richiedeva la maturità personale di una visione davvero reversibile con la realtà. Imponeva di 'scomporre' l'apparenza di un evento e 'ricomporre' la rappresentazione alla luce della sua effettiva architettura, magari insospettata. Imponeva di selezionare ogni volta una gerarchia dei fatti da raccontare – oltre che rivisitarne il modo – ben diversa dal solito. Imponeva di 'scomporre' e 'ricomporre' qualunque 'scaletta', qualunque menabò di qualunque pagina di giornale, qualunque titolo di copertina o locandina all'edicola.

13 Mercato e lettori: il terzo 'tabù'

Ed era qui – anche a fronte dell'altro 'tabù' delle cosiddette 'aspettative dei lettori' – che iniziava il mio disagio.

Non che abbia mai creduto, sinceramente, che le 'aspettative dei lettori' fossero davvero quelle assunte come tali nel chiuso delle redazioni: quali lettori?, tutti i lettori?, la maggior parte dei lettori?, misurati come?, non ero forse un lettore anch'io, da sempre molto più interessata al dato dei milioni di vacanzieri che avevano scelto il bagnasciuga, piuttosto che dal topo che era andato a morire proprio davanti a una cabina (o che magari era stato portato fin lì per la coda da un concorrente geloso dello stabilimento accanto, o da un bambino dispettoso)? Non ho mai sinceramente creduto che potessero bastare certi segmenti di aspettative di certi segmenti del proprio mercato di riferimento, per giustificare scelte editoriali sempre a senso unico, sempre e solo a favore... del ratto.

Avessero davvero saputo disporre del giusto ‘termometro’ – avessero davvero saputo esercitare un’avveduta azione di *marketing* tarata sull’effettiva domanda del proprio target – da anni ed anni i giornali non subirebbero quella caduta libera in termini di copie vendute che li ha portati oggi, ovunque nel mondo, ai minimi storici. Non inseguirebbero nel peggio altri media – TV e internet – dimenticando per esempio quello che è accaduto in occasione dell’attentato alle Torri gemelle. Quando, cioè, solo TV e internet sembravano farla da padrone, con quella loro inarrivabile quantità di immagini e notizie ‘in tempo reale’ da rendere vecchia qualunque testata cartacea prima ancora di essere stampata. E invece proprio allora, in controtendenza con i dati degli ultimi decenni, si registrò un’impennata mai vista di tirature e lettori: segno evidente del fatto che in tanti, al di là di quella bulimia di foto e filmati che ci ingolfavano gli occhi e la mente 24h, sentivano piuttosto il bisogno di approfondire e riflettere, anche leggendo con calma qualche voce coraggiosa fuori dal coro...

Filava tutto. Tutto tornava. Tra i ‘privilegi d’origine’ che avevano a che fare con la mia formazione e quello, in itinere, che mi aveva regalato attraverso l’Ontopsicologia una chiave di lettura capace, essa sola, di contestualizzare le mie (motivate) diffidenze giovanili verso il mestiere di giornalista e vedere un’alternativa, mi erano chiari anche i traguardi non ancora alla mia portata.

Mi era chiaro anche il fatto che, se qualcuno doveva pur smettere di giocare ‘a guardie e ladri’, tra il lettore e il giornalista, quello doveva essere senz’altro il giornalista.

Ma allora cos’era che mi rendeva a tratti così ostica la lettura di quella dispensa?

14 Rivoluzioni in solitaria e cambi di ‘sistema’

Alla fine dei conti, all’origine delle mie inquietudini c’era fondamentalmente – se so ben interpretare me stessa – il non volermi del tutto ‘rassegnare’ al fatto che *il problema del giornalismo si risolve lentamente, attraverso maturazione di coscienza e l’indipendenza etica ed economica.*

E’ nell’interiorità del singolo che si decidono i destini di massa, concludeva il professor Meneghetti nel paragrafo di quella dispensa dedicato al “Giornalista come mediatore di realtà e operatore di coscienza”. E sia. Ma... quale interiorità?, solo la mia? E nel frattempo? E... tutto il resto? Io potevo anche decidere, pur con le mie carenze e i miei ritardi, quell’intima rivoluzione. Ma, senza un ‘cambio di sistema’, cos’altro mi restava da fare se non chiamarmi fuori? Con chi potevo condividere – nessuno intorno a me sembrava averne il sufficiente coraggio – l’obiettivo di un analogo cambiamento?

Dal 1993 al 2000 – chiesta l’aspettativa come per legge al mio giornale romano – tornai a sorpresa nella mia città d’origine (non l’avrei mai detto) per assumerne la guida: insieme a un sindaco del quale avevo stima (anche lui per metà ‘forestiero in terra natale’, avendo lui stesso costruito altrove la propria carriera, avvocato, Segretario generale della Camera dei Deputati, docente di diritto e già ministro e persino... giornalista).

Politica e comunicazione nella mia vita non avevano quasi mai smesso di intrecciarsi. E così continuò ad essere, anche allora che facevo l’Assessore: necessitata passare l’assedio (politico) dei media locali (ostili), per raccontare all’opinione pubblica le tante cose (buone) che come Pubblica Amministrazione andavamo realizzando, mi costruii sul campo tanti e tali di quegli (innovativi) strumenti di ‘informazione istituzionale al

cittadino’, dall’esserne stata in Italia un autentico pioniere (dato che solo dopo svariati anni arrivò una legge che introdusse e disciplinò ex novo la materia).

Proprio in quello stesso periodo, fra ‘tangentopoli’ e la fine della cosiddetta ‘Prima Repubblica’, la mappa italiana dei partiti e anche dei media cambiò drasticamente e traumaticamente, sulle ceneri di formazioni politiche e testate cancellate dagli eventi. Per parte mia avevo messo a punto, di fatto, un nuovo mestiere: che da allora ho esercitato ed esercito a vari livelli e in forme diverse, onestamente convinta – senza false modestie – che in pochi sappiano ‘tradurre’ con altrettanta efficacia – quanta so usarne io – scelte di governo, iter amministrativi, pubbliche burocrazie, in linguaggi realmente fruibili.

Il mio rapporto con il ‘giornalismo propriamente detto’ passa attraverso la libertà di articoli ed inserti che i direttori delle testate più radicate nel territorio in cui vivo mi lasciano totale – anche per la stima professionale e non solo maturata da parte loro negli anni – nel progettarli e scriverli: si tratti delle eccellenze del ‘Made in Umbria’, della migliore ricerca condotta dall’Ateneo della regione, degli eventi internazionali di Ontopsicologia che proprio in questa regione hanno il loro teatro.

Considero anche questa una stagione, una tappa intermedia. Una stagione connotata ancora una volta da ‘privilegi’ insperati, di contenuto innanzitutto: contenuto esattamente conforme al mio livello di coscienza attuale e al mio attuale criterio di realtà.

Gli amori di gioventù restano intatti, anzi più profondi, con lo spessore di consapevolezze più avanzate, maggior coraggio, minor propensione (quasi nessuna?) a lasciarmi oggettivare dal sistema.

Ai giovani insegno a scrivere all’Università: sebbene troppo spesso mi

ritrovi alle prese con problemi di... alfabetizzazione primaria, che rendono mediamente difficile entrare nel merito di quella *indispensabile premessa tecnica per essere un buon giornalista* – come ricorda giustamente Meneghetti in quella sua pubblicazione – che è *un’accurata conoscenza della struttura linguistica e di tutta la strategia che essa consente (...)*.

L’auspicio è ogni volta quello di trovarne, fra i tanti, almeno uno con il quale parlare di quella “ipotesi di rifondazione” per la quale mi sembra sempre di non aver fatto ancora abbastanza. L’auspicio è di trovarne almeno qualcuno con il quale avventurarmi a distinguere un giornalismo che si ponga (come prevalentemente accade) come *un filtro tra la realtà e l’Io del soggetto*, strumento di quello stesso ‘virus informatico’⁶⁰ che nella sua realtà intrapsichica impedisce al soggetto di riflettere la realtà così com’è davvero. Per marcarne le distanze rispetto a un giornalismo che – *anziché alimentare la paura e il mistero* – *sappia intelligentemente aggiornare i mostri dell’Id al primato del puro fare dell’uomo, del modo in cui l’Essere esiste come coscienza storica*.

Nel frattempo, parto almeno dall’insegnare a ciascuno – inflessibile – a chiedersi sempre *per chi scrive*. E a quale scopo.

Io lo so che, di giorno o di notte che sia, c’è sempre un mio... coetaneo da aiutare, lì fuori la porta, che ha voglia di ascoltare.

⁶⁰ Cfr. Antonio Meneghetti, *Il monitor di deflessione nella psiche umana*, Psicologica Editrice, 1975-2003.

Autora:

Cristina Cecconi: jornalista profissional; psicóloga; graduada em Direito (Università degli Studi di Firenze-Itália); Especialização em Psicologia com abordagem em Ontopsicologia (Universidade Estatal de São Petersburgo-Rússia); docente e profissional autônoma; Coordenadora do Laboratório de Escrita e Seminários de Jornalismo junto ao Curso de Graduação em Ciências da Comunicação na Università degli Studi di Perugia (Itália); diploma de OntoArte em jornalismo.

Submetido em: 14/08/2011

Revisado em: 15/09/2011

Aceito em: 16/11/2011

Memória e trabalho no circo teatro

Elaine dos Santos

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

e.kilian@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta reflexões a respeito da memória, como forma de conservação do passado e como uma maneira possível para a preservação dos saberes profissionais, especialmente, no caso do circo teatro, objeto desta análise. Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica e a realização de entrevistas abertas são a base do estudo que procura destacar a importância da cultura popular na sociedade brasileira e que, por muitos anos, foi disseminada pelos artistas mambembes, os quais popularizaram a cultura denominada erudita, levando-a a diferentes locais e públicos.

Palavras-chave: memória; trabalho; circo teatro; cultura popular.

Abstract: This paper presents a reflections about a memory, as a past's conservation and as a possible way for professionals to know's preservation, especially, in a circus and a circus theater, main object of a literary analysis. A bibliographical research and a accomplishment of interviews are a study's base, that it looks to detach a popular culture's in Brazilian society and that, many years, were spread by the artists "mambembes", which had popularized an erudite culture taking it a different places and people.

Keywords: memory; work; theater circus; popular culture.

1 Introdução

Em *Memória e História* (1996), Le Goff faz um cuidadoso levantamento do processo mnêmico, ou seja, daquele processo que se pode denominar a história da memória na sociedade ocidental e que, ao contrário do que cultivaram os renascentistas, se assenta em um passado mais distante do que o mundo helênico. O enfoque inicial do estudo recai nas sociedades sem escrita, aquelas em que a memória era confiada aos senhores dos códices reais, os quais eram também responsáveis pela coesão da tribo – homens mais velhos a quem, da mesma forma, é confiada a memória dos ofícios, artesanato, agricultura,

religião, etc. Le Goff (1996) ainda apresenta quatro fases posteriores que desembocam na memória cibernética e, a partir dela, em experiências como a própria memória genética e as inovações de toda ordem que permearam, de modo especial, a segunda metade do século XX e os anos iniciais do presente século.

Halbwachs, em *Memória coletiva* (1990), por seu turno, concede relevância à sociedade e as suas instituições para que se efetive o processo mnêmico. Halbwachs pondera que recordamos sozinhos, isoladamente, mas que, ao contrário, somos frutos da recordação coletiva. Assim sendo, a conservação das informações sobre determinado trabalho nos são legadas

pelos mais velhos, pelos manuais de ofício e pela interação que, na atualidade, nos é possível, por exemplo, graças à rede mundial de computadores.

Ao tomar como referência estes pressupostos teóricos e em outros que lhe são pertinentes, o estudo, que ora se apresenta, faz parte de uma pesquisa de cunho mais abrangente, que tem como base a história da literatura, afastando-a daqueles conceitos em que se propõe a objetividade, a neutralidade, enfocando-a, pois, como a compreendem Siegfried J. Schmidt, Heindrun Kriger Olinto, entre outros. O objetivo norteador do presente artigo é apresentar e discutir a conservação da memória e dos saberes de ofício no circo teatro, conhecido também como teatro mambembe, composto por trupes artísticas, geralmente, familiares, que percorrem o interior do país para apresentar música, números cômicos e, em raras ocasiões, dramas ou melodramas, sobretudo, após o advento da televisão. O estudo em pauta não se desvincula, evidentemente, da cultura, não mais erudita conforme a concebiam os pressupostos aristotélicos, mas de uma cultura que possibilita a interação entre artista e público, uma cultura que é dinâmica da mesma forma que o é a apresentação teatral e que, conforme entende, Auerbach (2009) se desprende do universo aristocrático e faz-se popular, transcendendo a própria concepção de mimese, como imitação de fatos grandiosos, envolvendo imperadores e grandes heróis.

No primeiro segmento do texto, são traçadas considerações de cunho teórico acerca do fenômeno mnêmico, analisando-o sob a ótica de Le Goff, Bergson, Halbwachs e Bartlett. Em continuidade, a ênfase recai na duplicidade entre a cultura que emana do povo em suas diferentes manifestações e o mundo erudito, construção de cunho ideológico que tem pautado as concepções de cultura no Ocidente. De

acordo com Auerbach (2009) substituem-se as grandes tragédias e epopeias gregas, que envolviam famílias tradicionais e visita-se o prosaico, o ordinário, enfim, o cotidiano simples e comedido do homem comum, ainda que a grandeza dos atos resida em outros elementos como o amor sublime. A seguir, a abordagem teórica toma como ponto de reflexão, primeiro, o teatro e, em seguida, o circo, cuja história dialoga, transita entre os dois mundos que, supostamente, são distintos: popular e erudito. Por fim, o estudo centra-se na história do Teatro de Lona Serelepe, um dos últimos teatros mambembes em atividade no estado do Rio Grande do Sul, e volta-se para a conformação do trabalho naquele espaço.

2 Revisão de Literatura

2.1 A memória

A deusa *Mnemosine*, dedicada à memória, foi instituída pelo povo grego, na antiga Hélade evidenciando a relevância que a conservação do passado exercia entre aquele povo. Em consonância com Le Goff (1996, p. 438), a deusa “lembra aos homens a recordação dos heróis e dos altos feitos, preside a poesia lírica”. Assim compreendida, a deusa associa arte e memória, em que se preservam lendas, tradições, crenças, quer seja pela arte narrativa, oral, exercida pelos anciãos, quer sejam os monumentos erigidos em homenagem a grandes conquistadores, por exemplo. Nesta perspectiva, à memória compete, entre outros dados, preservar o legado cultural e profissional das civilizações.

Contudo, não se pode negar que, em muitas passagens históricas, a memória tem sido cerceada por ditadores ou grupos dominantes, aos quais não interessa a unidade do povo e nem a

continuidade daqueles saberes instituídos. Caso paradigmático, conforme Le Goff (1996), refere-se à Idade Média – ou, pelo menos, parte daquele período que, por ser demasiado extenso, abrigou distintas situações e concepções sociais, políticas, econômicas. Eis que, no Medievo, o poder centrou-se sob as mãos de um grupo – a Igreja Católica – que desconsiderou o conhecimento laico, destruindo documentos de toda ordem que guardavam consideráveis informações sobre o passado ocidental, não religioso. O séc. XX trouxe, em seu âmago, a marca da guerra de modo que merece menção o Holocausto, em que milhares de judeus foram sacrificados, em favor do domínio de uma raça com caracteres supostamente puros, a raça ariana.

Ressalve-se, porém, que independente da censura, da intolerância ou da truculência de determinados governos, o povo tende a preservar os laços que o une, seja pela contação de “causos” – no Rio Grande do Sul, corruptela de casos -, pelas manifestações folclóricas, pelo culto à tradição de lendas e costumes. Neste processo, memória coletiva e memória individual atuam para conformar o ideal da coletividade e, no caso em tela, a preservação de um saber: o saber artístico atribuído à tradição circense.

2.1.1 A memória individual

Ao findar-se o séc. XIX, Henri Bergson dedicou as suas pesquisas ao processo mnêmico. Conforme Bergson (s/d), pode-se distinguir dois tipos de memória: a memória-hábito corresponde a um esforço da atenção, ela é, neste sentido, repetição de gestos ou palavras, conformando o adestramento cultural do indivíduo. Além dela, a lembrança pura, ao atualizar-se na imagem-lembrança,

evoca um momento único na vida do indivíduo, configurando-se, pois, como uma memória datada, específica de certa situação vivida. Sob esta ótica, recordar constitui a evocação de uma lembrança determinada, uma experiência, um momento único e, provavelmente, irrepetido.

A Bergson (1990) não passam despercebidas as interferências impostas pelo meio na manifestação das lembranças do indivíduo. Assim sendo, ele salienta que:

As lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa da nossa atividade corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação (BERGSON, s/d, p. 85).

Nesta compreensão, a memória representa a conservação do passado que sobrevive em estado latente no indivíduo e que pode ser chamada pelo presente sob as formas da lembrança. Sob tal perspectiva, a lembrança atualiza-se quando provocada por eventos externos, mesmo que, na concepção de Bergson, a memória esteja, constantemente, conservada no cérebro do sujeito. Cabe, aqui, sublinhar que, além das recordações pessoais, o indivíduo relembra acontecimentos sociais, históricos, transformações de cunho econômico que, de alguma forma, marcaram o seu convívio com outros indivíduos, isto é, a sua vivência social.

2.1.2 A memória coletiva

A memória individual, conforme a concebe Halbwachs (1990), é

reforçada pela sua interação com o meio, ou seja, a família, a escola, a profissão, os meios de comunicação, entre outros elementos. O estudioso assinala que:

...nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós (...): porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Nesta ótica, dá-se relevância àqueles que atuam ou atuaram na convivência, na formação cultural do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 27) argumenta: “eles me ajudam a lembrá-las (...) e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles”. Assim sendo, a memória do indivíduo decorre da interação social, que viabiliza a ereção de uma memória mais ampla, a memória da própria sociedade de inserção do indivíduo. Halbwachs (1990, p. 81/82) adverte que a memória coletiva trata-se de “uma corrente de pensamento contínuo (...), já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém”. Desse modo, é possível inferir a relevância do círculo social, das questões políticas e econômicas, das tradições, dos interesses do grupo, no processo que desencadeia a recordação. Acrescendo-se, neste ponto, que o desenvolvimento tecnológico experimentado pela humanidade ao longo de séc. XX, e que inclui o cinema e, mais tarde, o computador e a internet, tendeu à subversão das noções de grupo, posto que a troca de informação fez-se uma constante no cotidiano de todas as nações e da maioria dos indivíduos.

2.2 Literatura erudita e cultura popular

As experiências, as emoções, a expressão delas, além dos gestos ou da fala, devem ter sido o móvel que determinou aos homens primitivos riscarem a pedra com tinta e, nela, registrarem caçadas, rituais, lutas. Assim sendo, revisitar estes traços significa (re) conhecer e revisitar a sensibilidade de um grupo que enfrentava a dificuldade de expressão, mas, ao mesmo tempo, é encontrar manifestações da alma humana e a sua eterna busca pela perenidade. Se os homens pré-históricos não eram motivados pelo prazer estético, eram-no pela crença e pelo registro de impressões, de tradições, de costumes característicos.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) assevera que o homem tem uma tendência instintiva à imitação que lhe acompanha desde a infância, distinguindo-se assim dos demais seres. Além disso, o filósofo reconhece que:

Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens (...). Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero (ARISTÓTELES, 2005, p. 22).

Assim, a representação do real é que assume o papel relevante na produção do conhecimento e na realização do prazer estético, isto é, não basta o fato vivido, o objeto em sua concretude, mas a forma como é representado pela mão do artista. Esta ponderação aristotélica encontra eco nas considerações traçadas por Hauser (1982), no que concerne à arte do período neolítico:

A obra de arte deixa de ser a representação pura de objetos materiais e converte-se na tradução de uma idéia: não somente uma reminiscência, mas também uma visão (...); o artista não é já o imitador [na concepção aristotélica], mas o antagonista da natureza; não procura obter uma continuação da realidade, antes se opõe a ela, animado de uma concepção autônoma de sua própria autoria (HAUSER, 1982, p. 26-28).

Neste aspecto, sobleva-se, pois, o elemento possível, isto é, verossímil. Não compete ao poeta primar pela verdade, mas tornar a sua criação verossímil. Sendo assim, não são formas dispostas ao acaso que promoverão a purgação, a catarse:

O princípio, e como que a alma da tragédia é a fábula; só depois vem a pintura dos caracteres. Algo semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como eu ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos (ARISTÓTELES, 2005, p. 37).

Sob esta ótica, clarifica-se que a imitação do real feita pelo poeta, no caso da tragédia, não se limita ao desenvolvimento da fábula, mas à forma como ela se encontra organizada, posto que “é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos” (ibid., p. 35). Pertinente, no entanto, refletir-se a ótica adotada por Hauser para fazer referência aos poetas do período homérico, objeto de observação de Aristóteles: “Nada sabemos acerca da posição social dos autores dessas obras [epopeias] (...); mas é de crer que ela não fosse tão alta como a de que gozavam os artistas mágicos da Idade Paleolítica ou os sacerdotes cantores da Era Neolítica” (HAUSER, 1982, p. 92). Parece ser notório que, em

consonância com o pensamento de Hauser, as manifestações artísticas observadas por Aristóteles proveem do povo, sem que ao poeta fosse concedido qualquer *status* diferenciador: falta-lhe o poder mágico que o homem pré-histórico atribuía aos seus pintores. Vicejaram, assim, entre a população helênica, manifestações de caráter artístico contempladas por Aristóteles, em especial, a epopeia e a tragédia, tendo-se, provavelmente, perdido o capítulo atinente à comédia. Relevante, então, contemplar-se a origem popular destas manifestações artísticas que, a exemplo das pinturas rupestres, parecem ter surgido como forma de satisfazer a necessidade inerente ao homem de comprazer-se diante do mundo que o cerca, extraindo-lhe o seu sustento físico e espiritual, obtendo o prazer que lhe aplaca sua condição de incompletude.

Berthold (2006), ao estudar a história do teatro, por seu turno, anota que:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomina de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (BERTHOLD, 2006, p. 1).

Berthold (2006) registra manifestações teatrais no oriente, como na China, no Japão, ou entre civilizações islâmicas, mas situa a sua gênese entre o povo helênico, nas festas dedicadas à fertilidade da colheita e ao deus Dioniso. Assim posto, em decorrência de sua origem nos rituais dedicados ao deus, ele se transformaria, com o advento da tragédia e da comédia, em deus do próprio teatro. Berthold (2006) ainda registra que:

O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga (...). A multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante, no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2006, p. 103-104).

A organização teatral entre os gregos, contudo, consolidou-se paulatinamente. Um dos precursores da representação teatral, conforme a concebemos na atualidade, parece ter sido Téspis, que, segundo Berthold (2006), se colocou a parte do coro, como uma espécie de solista, origem primitiva do ator. Berthold (2006, p. 105) acresce que Téspis, até aquele momento, “perambulava pela zona rural com uma pequena *troupe* de dançarinos e cantores e, nos festivais dionisíacos, havia oferecido aos camponeses da Ática apresentações de ditirambos e danças de sátiros no estilo de Arion”.

Se cotejarmos as ponderações de Berthold (2006) com uma vertente da teoria literária que postula a mimese aristotélica não apenas como mera imitação, mas como ampla manifestação humana – que envolve o corpo, a expressão física, a emissão de sons – e, ao mesmo tempo, observarmos que o teatro dito clássico ancorou-se, em seu nascedouro, em apresentações itinerantes, faz-se possível revisitar as representações teatrais levadas a efeito por grupos mambembes no interior do Brasil e que, até a presente data, apenas receberam a atenção em seu valor histórico-social, como documento de “outro estilo de vida”, que se diferencia da forma sedentária, comum ao homem branco, ocidental.

Para que se retorne às considerações teóricas sobre a mimese, são pertinentes as anotações de Costa Lima (1995):

A exclusividade primeira da *mimesis* ao campo da dança e da música parece significar que, em seu gesto inaugural, ela não é semanticamente modelada; fenômeno básico de expressão, ela antes *põe* do que *expõe*; é *apresentação* e não, basicamente, *representação*. Originária e literalmente, a *mimesis* dança e não por ela se encena algum conteúdo, mesmo que sua finalidade fosse ser ele dançado (COSTA LIMA, 1995, p. 65).

Assim compreendida, Costa Lima (1995, p. 66) avalia que a mimese transcende a palavra: “então restrita à dança e à música, a significação da *mimesis* dispensava a palavra” e desafia à ampliação do campo semântico do vocábulo mimese. Em continuidade, o estudioso retoma passagens da *Poética* para assentar seus argumentos, em que metáfora – espaços vazios da linguagem – e aprendizagem – um dos pressupostos da mimese – se encontram.

Neste particular, cumpre recompor parte da história dos artistas circenses, desde os antigos saltimbancos medievais, passando-se pelos palhaços que cobriam espaços cênicos vazios nos circos de cavalinhos para, então, alinhavar-se inferências teóricas sobre o trabalho do artista mambembe.

No período medieval, sob a forte influência da Igreja Católica, a maioria das apresentações teatrais limitou-se aos estabelecimentos religiosos ou aos palácios, alijando-se, pois, o povo destes espetáculos. Contudo, à sombra das igrejas, fervilhavam feiras livres em que se mesclavam diferentes tipos humanos, distintas habilidades e um novo meio artístico se formava: o homem livre valia-se do próprio corpo para encenar pequenos atos, ora tirados do cotidiano, ora inspirados na magia tão rechaçada pelo ideário católico. Aos poucos, estas manifestações artísticas ganharam o mundo, sobretudo, a exemplo de Téspis, no meio rural, de forma nômade. Referindo-se ao circo, exemplo deste nomadismo, Bolognesi (2003) afirma:

No circo, desde seu início até os dias atuais, o corpo desafia seus limites. O artista tem consciência de que pode fracassar. O desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e não pertencem ao reino da ficção. O público, por seu lado, presencia a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados (...). A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, em seguida, com o riso descontraído dos palhaços. Em um pólo, o corpo sublima dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns* (BOLOGNESI, 2003, p. 45).

O corpo assume papel dominante no cenário, quer seja pela beleza sublime do acrobata, quer seja pelo grotesco do palhaço, cujos trejeitos, vestes, gestos superam as palavras e se fazem apresentação, riso, alegria, portanto, seguindo-se as noções aristotélicas, catarse. Bolognesi (2003) aponta:

O *clown*, ou uma primeira caracterização dele, pode ser encontrado no teatro de moralidades inglês, da segunda metade do século XVI. Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser “obrigatório” em todas as peças inglesas (BOLOGNESI, 2003, p. 62-63).

O circo de cavalinhos, por sua vez, teria origem aristocrática, firmada entre os cavaleiros britânicos que serviam a Rainha e, ao darem baixa do Exército real, dedicaram-se aos espetáculos de equitação. Silva (2003) atribui a Philip Astley a primazia neste tipo de espetáculo. “Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo” (SILVA, 2003, p. 18). A autora ainda considera que Astley é o precursor desta nova modalidade de entretenimento, porque, em pouco tempo, ao lado dos jogos e das corridas a cavalo, ele incluiria saltadores, acrobatas, malabaristas, adestradores de animais vindos das feiras livres, dos espetáculos ao ar livre. Silva (2003)

complementa: “em 1779, Astley construiu um anfiteatro permanente e coberto em madeira, o *Astley Royal Amphitheater of Arts*, que também comportava uma pista cercada por arquibancadas” (ibid., p. 19). A palavra circo, contudo, surgiria posteriormente, quando Hughes, antigo cavaleiro da trupe de Astley, em 1780, compôs a sua companhia, o *Royal Circus*.

Embora sem jamais ter pisado o espaço circense, em que, inúmeras vezes, os palhaços ocupavam os intervalos entre as apresentações equestres, Joseph Grimaldi (1778-1837) é considerado o criador do *clown* circense, consoante Bolognesi (2003, p. 63): “Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell’arte* e do teatro de pantomina”, Grimaldi tem seu nome artístico – “Joe” ou “Joey” – confundido, ainda hoje, entre os ingleses, como sinônimo de palhaço.

Grimaldi provocou a fusão da máscara branca e plácida do Pierrô com a agressividade avermelhada e pontiaguda de Arlequim. Contudo, os traços característicos do Pierrô não sobreviveram em Grimaldi. A sua indumentária, por exemplo, era excêntrica o suficiente para distanciar-se da leveza e da candura da personagem da *commedia dell’arte*. Sua personagem se fixou definitivamente em dezembro de 1806, no Convent Garden Theatre, com a peça *Mother Goose*, de Charles Dibdin, uma obra sem diálogos (...). Grimaldi não era um acrobata e toda sua expressividade cênica dava-se por meio de gestos (BOLOGNESI, 2003, p. 63).

Desse modo, Grimaldi contribuiu para a valorização cênica do corpo e das suas múltiplas funções em um espetáculo. O modelo clownesco, que nascera nos palcos aristocráticos, em breve, alcançaria os espetáculos circenses, em que, novamente, a expressividade corporal do artista – *clown*, palhaço, acrobata, malabarista, equilibrista – seria a nota dominante.

“Contudo (...), prevalece o intento maior de provocar o relaxamento cômico, uma registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista” (BOLOGNESI, 2003, p. 65).

Pouco a pouco, porém, o espetáculo circense passou a modificar-se e, ao mesmo tempo, expandir-se para além do território europeu. Famílias circenses atravessaram o oceano Atlântico e passaram a atuar nos Estados Unidos da América do Norte, partindo de lá para apresentações em todo o continente americano.

2.3 O teatro no Brasil

Oficialmente, descoberto em 1500, período em que, do ponto de vista histórico, recém se iniciava a Idade Moderna, o Brasil somente seria explorado pelos portugueses a partir de 1530. Aos jesuítas concede-se a primazia da inserção do teatro em nosso país, que acabou sendo usado com propósitos didáticos para fins evangelizadores. Em vista disso Magaldi (2001, p. 42) considera Martins Pena, autor de “O juiz de paz na roça”, como o introdutor do teatro em nossa cultura.

Entre os anos finais do séc. XIX e princípios do séc. XX, diversos nomes sobrelevam-se: França Júnior, Artur Azevedo, Coelho Neto, entre outros. Por fim, entre os modernistas, Magaldi (2001, p. 203) faz referência ao trabalho de Oswald de Andrade: “...sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna (1890-1954), tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco”.

Nos anos que sucederam a grave crise do café e a chegada de Getúlio Vargas ao poder central, Prado (2003) foca seus estudos e observa:

As representações efetuavam-se à noite, sem descanso semanal, em duas sessões,

as 20 e 22 horas, afora as vesperais de domingo. As companhias, sobretudo as de comédia (...) trocavam de cartaz com uma frequência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana (PRADO, 2003, p. 15).

Ademais, Prado (2003) salienta que a maioria das peças teatrais tinha o Rio de Janeiro como palco principal:

Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças (...) o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas. À medida que a companhia se afastava do Rio, as peças, em geral já cortadas (...) para caber nas duas horas habituais de espetáculo (...). Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros (...), substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio (...). A partir de uma certa distância, antes cultural que espacial, as grandes companhias eram substituídas na tarefa de propagar o repertório pelos numerosos ‘mambembes’(...). Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos (...) representava-se qualquer peça (PRADO, 2003, p. 19-20).

Herdeiro desta tradição itinerante, dotado de poucos recursos, em 1929, surgiu em Sorocaba, interior de São Paulo, o “Circo Teatro Nhô Bastião”. Mais tarde, criava-se um pavilhão de zinco e o teatro assumia a denominação de “Politeama Oriente”, sob o comando de José Epaminondas de Almeida (Nhô Bastião), percorrendo os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul⁶¹.

⁶¹ Disponível em < <http://www.teatro-serelepe.com/site/index.php> > Acesso em: 11 fev. 2008.

2.4 O Circo: origem, história, organização de ofício

Silva (1996) declara:

O circo seja qual for a denominação que se dê – teatro ou variedades – é uma organização empresarial que tem como finalidade a apresentação de um espetáculo, seu produto visível, que tem ingressos vendidos na bilheteria cuja arrecadação poderá ser revertida em salários, na manutenção e expansão da estrutura física do circo e no ganho do proprietário (SILVA, 1996, p. 33).

Para além da empresa, que Silva (1996) apresenta, o mundo circense deve ser visto como uma organização familiar em que o saber artístico é transmitido de geração em geração. Dessa forma, o artista circense, em geral, aprende os segredos de sua arte com os mais velhos, enfatizando-se, contudo, a importância do treinamento e, como correlato, a conservação da tradição do seu povo que, de forma itinerante, leva alegria ao mundo interiorano e à periferia das grandes cidades. Considerando o circo como um empreendimento familiar, Figueiredo (2007) esclarece:

Desde as últimas décadas do século XVIII, formaram-se na Europa as “dinastias circenses”, também chamadas de famílias circenses ou circo-família, que se espalharam por todos os lugares. O circo-família reconhecia, ou em um membro mais velho do grupo ou em algum homem, a tarefa de mestre. Ele era o responsável pelo aprendizado das crianças e dos que se integravam ao circo, no decorrer do seu percurso pelas diversas cidades e países. As técnicas circenses eram transmitidas de uma para outra pessoa, não existindo obras escritas ou uma reflexão sistematizada sobre o circo e nem escolas. A tradição se transmitia pelas memórias: gestuais, sonoras e rítmicas (FIGUEIREDO, 2007, p. 18).

Evidente, portanto, a estreita ligação que se opera entre a continuidade

da tradição circense e a atividade mnêmica, competindo aos mais velhos preservar os conhecimentos e transmitir o aprendizado profissional que garante a sobrevivência familiar e a própria sobrevivência da história circense, da qual, descenderia o circo teatro, o teatro mambembe, cujo estudo se procede. Silva (1996) explica:

A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo (SILVA, 1996, p. 60).

Adotando-se as ponderações da autora, descendente de família circense, como paradigma para análise, tem-se que a tradição plasma-se na experiência que concede identidade ao grupo. Neste sentido, boa parte das famílias circenses destaca que esta tradição – isto é, o saber fazer adquirido no próprio grupo familiar ou entre aqueles que o margeiam – constitui parte do processo de formação artística que dá continuidade ao circo e ao circo teatro. Neste aspecto, Silva (1996) grifa:

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, 1996, p. 66).

Ainda que o nascedouro da história circense esteja circunscrita à Europa, aos poucos, as tradicionais

famílias circenses ganharam o mundo e disseminando as suas lembranças, os seus ofícios, as suas histórias. Um dos primeiros caminhos a serem trilhados pelos circenses no exterior foi os Estados Unidos, em que se consolidaram as tendas e as barracas como palco para as apresentações. Silva (2003), observa:

O território americano, com muitas pequenas cidades e enormes distâncias, fez com que ao mesmo tempo em que estabelecimentos permanentes eram construídos nas grandes cidades, os artistas ambulantes, que já conheciam a tecnologia de viajar em barracas, transformaram-nas no espaço principal dos espetáculos e moradia (...). Aos poucos as tendas foram aumentadas e aperfeiçoadas... (SILVA, 2003, p. 32).

Na América Latina os espetáculos ocorreriam mais tardiamente, existindo registros de companhias circenses em várias cidades e que, em variadas épocas, visitaram o Brasil: “Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receberem constantemente *troupes* estrangeiras” (SILVA, 2003, p. 36). Henriques (2006), por sua vez, salienta que:

No Brasil, antes da chegada do Circo, famílias de ciganos e saltimbanco que vieram da Europa, tinham como especialidades a doma de ursos, o ilusionismo e as exibições com cavalos. Viajavam de cidade em cidade, e adaptavam seus espetáculos ao gosto da população local e à medida que viajavam agregavam novos artistas, isso fez com que o circo se apropriasse da cultura de cada região visitada (HENRIQUES, 2006, s/p).

No entanto, gradativamente, o Brasil foi incluído nas turnês dos grandes circos e famílias circenses fixaram residência no país, como os Chiarini, sob o comando de Giuseppe Chiarini, que fizeram sua primeira

apresentação em 1834, em Minas Gerais (SILVA, 2003).

Se o circo passava a circular com mais continuidade entre a população local, é lícito considerar que um novo público começava a formar-se e a interessar-se pelos espetáculos e pelos “segredos profissionais” das artes circenses. “Apesar de que a maioria dos artistas e diretores das companhias, naquele período, fosse de estrangeiros (...) pode-se afirmar que a presença de brasileiros que se incorporaram aos circos já era bem marcante” (SILVA, 2003, p. 50).

Em meados do século XIX, os espetáculos circenses passaram a ser questionados, especialmente no Rio de Janeiro, e seus artistas foram acusados de falta de comprometimento com a cultura nacional, popular. Ressalte-se, neste sentido, que um dos críticos mais ferrenhos do circo foi o grande astro nacional, João Caetano, Silva (2003), porém, considera possível que, em razão destas demandas, os circenses tenham incluído, em suas apresentações, montagem de pantomimas, aproximando-se dos “folhetins melodramáticos e do herói bandido, tornando-se populares nos circos” (SILVA, 2003, p. 58). Referindo-se ao assunto, Henriques (2006) explicita:

A partir de 1910 o circense instala, junto com o picadeiro, um palco para encenar dramas: é o teatro no circo (...). A aprendizagem dos textos destas encenações seguia a regra, era feita por meio da transmissão oral: de seus próprios familiares ou através de imitação do teatro e do cinema ou mesmo por meio de trocas dentro do próprio ‘mundo circense’ (HENRIQUES, 2006, s/p).

Estavam lançados os fundamentos que propiciariam a interação entre o mundo circense e os espetáculos teatrais e, assim, sem o requinte das grandes montagens encenadas nas cidades maiores, os

circos-teatro passaram a suprir uma lacuna na cultura interiorana, levando dramas, comédias, chanchadas até então inacessíveis àquele público.

2.5 Teatro de Lona Serelepe: espaço da memória popular

O teatro de Nhô Bastião, cuja sede encontrava-se fixada em Ponta Grossa-PR, excursionava pelos estados sulinos e pelo interior paulista. Em 1962, na cidade de Cruz Alta-RS, já sob o comando de José Maria de Almeida, filho mais velho de José Epaminondas (Nhô Bastião), e que adotou o nome artístico de Serelepe, o teatro iniciava mais uma turnê pelo Rio Grande do Sul quando ocorreu o falecimento do patriarca, em Curitiba-PR.

O Teatro de Lona Serelepe seguiu a trajetória delineada por José Epaminondas, optando, contudo, por permanecer em atividade apenas no interior gaúcho. Em 1981, em virtude da concorrência televisiva aliada a dificuldades financeiras ocorreu a dissolução do grupo – a modernidade tecnológica característica do séc. XX passava a atuar sobre a conformação do grupo teatral e a concorrência se fazia desleal: a televisão assumia o espaço, outrora, dedicado àquele mundo itinerante. A maioria dos familiares fixou residência em Curitiba, de onde partia para excursões breves que incluíam até dois espetáculos diários em cidades diferentes. Mais tarde, com a formação do Teatro do Bebê, comandado por José Renato, o filho mais novo de José Epaminondas, o grupo voltou a reunir-se e prosseguiu as apresentações no Rio Grande do Sul, com breves incursões no estado de Santa Catarina. O Teatro de Lona Serelepe renasceria, com a estrutura física de um circo, em 1994, sob o comando então de

Marcelo Benvenuto de Almeida, filho de José Maria, que adotou o nome Serelepe.

Hoje, o grupo é uma das últimas companhias de teatro mambembe em atividade no Brasil, sendo formado, primordialmente pela família Benvenuto de Almeida, fruto da união de José Maria e Léa Benvenuto, filha de artistas circenses que se uniram ao grupo de Nhô Bastião, em meados da década de 1950. Além dos membros da família, há empregados das mais variadas origens, resultando em uma equipe de aproximadamente trinta pessoas envolvidas, de forma direta, com o espetáculo. Conforme os membros do teatro, todos trabalham em prol de todos, assim todos participam dos lucros e dos prejuízos. Observe-se, porém, que além do ganho da bilheteria, os membros do teatro são responsáveis, individualmente, pela venda de pipocas, algodão doce, refrigerantes, de modo que é possível identificar-se uma fonte de renda alternativa que não é partilhada, diretamente, com a família Benvenuto de Almeida.

A memória dos ofícios, no caso do Teatro Serelepe, parece dedicada a Lea Benvenuto de Almeida, esposa, mãe, avó, contrarregra, costureira, ensaiadora, atriz. Lea dispõe de um caminhão baú em que preserva o figurino e as peças cenográficas – rigorosamente separados, estão cinzeiros, vasos, bengalas, chapéus, Bíblias (em diversos formatos e cores), óculos, enfim uma gama enorme de objetos que compõem cada peça apresentada. A artista acresce que as peças maiores, por exemplo, camas, sofás, armários são emprestados por lojas de departamentos e o eventual pagamento se dá por meio da propaganda feita pelo teatro no intervalo das peças.

Assuntos como as dificuldades de locomoção, nos anos 1960 e 1970, do séc. XX, período áureo do teatro

itinerante, o aluguel de residências nas diversas praças, a falta de garantia de acesso à escola para os filhos dos circenses e o próprio reconhecimento da profissão de atriz estão entre as mais caras recordações de Lea. Por outro lado, seu filho mais velho, Ben-hur recorda o empenho da mãe para que ele atuasse como palhaço, em uma peça infantil, encenada em uma matinê dominical. O artista recorda que, apesar do seu extremo esforço no palco, apenas a mãe, nos bastidores, ria da sua fracassada carreira cômica porque, na plateia, o silêncio era constrangedor.

O repertório do grupo é formado por cerca de 70 peças, entre dramas, melodramas, comédias, farsas, mesclando-se, no palco, três gerações. Neste aspecto, Maria José, filha de Lea, observa que não existe ensaio; afinal, a família atua junto já faz muito tempo e, por outro lado, a improvisação constitui um importante elemento no palco, visto que o enredo, o assunto é conhecido por todos os atores e a continuidade da peça pode ser garantida – e até merecedora de um sucesso maior – pela capacidade cênica de cada um. Acrescente-se que, em peças cômicas, o erro é explorado pelo palhaço e torna-se parte do espetáculo. De modo especial, apenas peças dramáticas que, por muito tempo, não são encenadas, exigem ensaios, assim como ocorre com a entrada de novos artistas, para que estes se familiarizem com a trupe.

Um dado interessante é que os mais jovens, desde cedo, são incentivados a participar. O filho mais novo de Marcelo, o palhaço Serelepe – a quem coube a tarefa de encenar o astro cômico, já que Ben-hur, seu irmão, fracassou -, fez a sua primeira aparição pública ainda com um mês de vida, colocado dentro das calças do palhaço. Atualmente, Arthur encarna o palhaço Chameco; no entanto, se não estiver caracterizado como tal, o menino tem

plena liberdade para interagir no palco – exceção feita às peças dramática – de tal forma que a desenvoltura, a postura em cena e mesmo a desinibição são um exercício cotidiano.

3 Considerações Finais

Enfrentando toda a sorte de desafios, pequenos circos, assim como circo teatros permanecem em atividade, sobretudo, em cidades interioranas e na periferia das grandes cidades. Ainda que se lhes negue um valor artístico, literário, mais elevado, estas companhias teatrais foram responsáveis pela introdução da cultura de cunho erudito nas comunidades em que se apresentavam, de modo que disseminaram a cultura àqueles que não detinham capital financeiro para viagens ou assistência aos grandes teatros. Entre as peças dramáticas disponíveis, por exemplo, estão “Romeu e Julieta”, “O ébrio”, “O carrasco da escravidão”, “A paixão de Cristo”, “Ferro em brasa”, “...E o céu uniu dois corações”, cujo conhecimento e a apreciação só foi possível aos homens e mulheres das pequenas cidades no palco mambembe em uma época em que a televisão era desconhecida. Parece claro que as peças teatrais sofriam “cortes” e adaptações à realidade do grupo, de modo que o gênero dramático culto, conforme o concebemos, assumia novos contornos como decorrência da exiguidade do tempo para apresentação, dos escassos recursos cênicos ou das características da plateia. Contudo, é inegável que a cultura no Brasil lhes é tributária, enfatizando-se, dessa forma, a relevância do presente estudo que reconhece, entre os mambembes, a primazia na disseminação da arte e, com ela, conforme preceitua Aristóteles, da reflexão, da purgação, da capacidade de compreender o mundo, questioná-lo,

torná-lo mais humano, mais justo, posto que aproxima, senão consegue igualar, seres humanos em algo que lhes é peculiar o prazer estético.

A tradição familiar, a organização, porém, sempre foram privilegiadas, mas, aos poucos, o repertório alterou-se e, atualmente, o grupo dedica-se às comédias, às farsas, aos esquetes, mais ao gosto do público, fato que, de certa maneira, aumenta o compromisso com a continuidade artística da família, posto que o teatro passa a ser sustentado pela criatividade, pela capacidade de improvisação do palhaço e a experiência tem mostrado, aos mambembes, que palhaço não gerado no seio do teatro familiar não tem o mesmo compromisso com a continuidade do espetáculo.

Por fim, faz-se plausível registrar o diálogo que se opera com as cenas televisivas e/ou cinematográficas, evidenciando a interlocução constante entre as distintas formas de cultura. Em virtude deste diálogo, as apresentações são curtas, a improvisação é uma constante e a aproveitamento da vida cotidiana das comunidades de inserção torna-se, em muitos momentos, parte do espetáculo. Dessa forma, o artista circense insere-se em um mundo moderno que requer adaptação, sensibilidade e, acima de tudo, sintonia com o público afeito a novas formas de entretenimento.

Referências

ARISTÓTELES et. all. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

COSTA LIMA, L. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FIGUEIREDO, C. M. S. **As vozes do circo social**. 2007. 139 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2007. Trabalho não publicado.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HENRIQUES, C. H. **Picadeiro, palco, escola: A evolução do circo na Europa e no Brasil**. Disponível <<http://www.efdeportes.com/efd101/circo.htm>> Acesso em 22 fev. 2009.

LE GOFF, J. **História e memória**. 4. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 5. ed. São Paulo, Global, 2001.

PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.

SILVA, E. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX, 2003, 370 f. Tese (Doutorado em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

_____. **O circo: sua arte e seus saberes: O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX**, 1996, 172 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

Autora:

Elaine dos Santos: licenciada em letras, professora universitária, Mestre em Estudos Literários (UFMS), doutoranda em Estudos Literários (UFMS).

Resenha

Como entrar na estratégia do business

Marcelo da Silva dos Santos

Faculdade Antonio Meneghetti (AMF)
marcelosantospecas@yahoo.com.br

Soraia Schutel é uma das autoras que compõem com seu texto, a segunda parte do livro *Business Intuition – Atos do Congresso Business Intuition 2004*, realizado na capital da Letônia, Riga. Juntamente com diversos autores que abordam sobre *business* e intuição de uma maneira prática e de fácil compreensão. Este livro é o relato de um congresso que ocorreu em Riga, capital da Letônia entre os dias 28 de outubro e 02 de novembro de 2004, e apresenta em sua primeira parte as conferências do Acadêmico Prof. Antonio Meneghetti, em cinco capítulos. O evento foi promovido pela FOIL (Formação Ontopsicológica Interdisciplinar Liderística), dos países bálticos.

Segundo Schutel (2007), a base de formação para o futuro profissional de um jovem, ocorre entre os seus 14 e 24 anos de idade, sendo neste período que os jovens fazem suas principais escolhas, começam a vivenciar suas próprias experiências de vida de modo a contribuir para o direcionamento de seus esforços, focando em um objetivo profissional e pessoal. É também o período onde se dá a formação acadêmica.

A autora descreve sua experiência de vida por meio de um *case* pessoal, no qual relata que sua formação foi sempre direcionada a viagens ao

exterior, contato com várias culturas, aprendizado de várias línguas e salienta que gostaria de trabalhar além das fronteiras de seu país.

Relata que sua primeira dificuldade foi ao término do curso de graduação, entrando em contato com o mercado de trabalho e deparou-se com a falta de conhecimentos técnicos e práticos, sendo que a formação acadêmica foi baseada em conhecimentos teóricos, e não a preparou suficientemente para a aplicação prática destes conhecimentos.

A FOIL integra esta carência de mercado, ensinando a prática infalível de atuação profissional: “é ensinando ao jovem que quer entrar e ter resultados, o que aprender, como aprender e como gerir” (MENEGETTI citado por SCHUTEL, 2007, p. 361).

A autora cita o Curso Psicologia Managerial (FOIL, 2002) que diz que o que importa hoje é o “saber fazer”. E que alguns conceitos deste curso são de extrema importância para sua formação profissional, tais como:

- Base econômica: consiste em um jovem saber fazer algo para seus primeiros passos de autonomia;

- *Life Long Learning*: é a atualização contínua das competências e

habilidades, a formação do jovem deve ser um processo permanente;

- Fisiognômica: ensina como utilizar o conjunto de corpo, voz, gestos, vestimenta, que são a primeira realidade de impacto.

No que se refere ao desenvolvimento pessoal do jovem, sublinha dois instrumentos de intervenção da Ontopsicologia que constituem a sua formação:

- *Residence* para jovens: durante um *residence* verifica-se o próprio modelo de vida, que se além de sadio é também gestão eficiente de sucesso. O jovem interroga-se sobre suas atitudes, comportamentos e escolhas, percebe-se que diversas situações confusas tornam-se claras e os problemas encontram a própria solução.

- Psicoterapia de Autenticação: “O método da psicoterapia ontopsicológica consente a qualquer jovem com interesses superiores reencontrar a si mesmo de modo conforme a como foi posto pelo princípio” (MENEGETTI citado por SCHUTEL, 2007, p. 363).

Ao longo de seu processo histórico, assim que concluiu o ensino superior, surge uma oportunidade de trabalho, na organização de viagens internacionais de um grupo de profissionais liberais e empresários. Por não ter experiência na área do turismo, precisou buscar informações com outros profissionais competentes da área, informar-se sobre a burocracia desse ofício e aprendê-lo.

Após o processo de formação universitária, teve sua formação pessoal e profissional pela FOIL e afirma que aplica os conceitos FOIL em sua vida, e os resultados são cada vez mais satisfatórios.

Verificou na área do turismo, uma oportunidade de trabalho que seria o início de sua autonomia, sua base

econômica. Diante dessa oportunidade especializou-se, fez vários cursos de línguas e indica que esse processo de atualização deve ser constante (*Life Long Learning*).

Entendeu também, através do conceito de fisiognômica, que é o modo de como se apresenta, seu “cartão de visitas”, e mudou sua maneira de vestir-se, de falar, etc.

Durante o período de formação orientado pela FOIL, ela relata que foram tomadas decisões importantes em sua vida.

Em um *residence* para jovens realizado no exterior, tomou a decisão de mudar a direção do seu trabalho. Tal decisão foi reforçada por um sonho feito durante o *residence*. “O sonho é um aspecto da constante ação intuitiva que vivemos continuamente. Há sempre um elemento entre os sonhos e a intuição. O problema é saber ver a intuição” (MENEGETTI citado por SCHUTEL, 2007, p. 365).

Outra importante ação da jovem foi procurar um profissional-técnico para realizar consultoria de autenticação, para racionalizar a intuição e estruturar suas ações futuras. Mediante o processo de consultoria de autenticação confirmou-se através da análise onírica (do sonho), a decisão de mudar de agência/trabalho.

Após ter tido a consciência de que a mudança deveria ocorrer, havia-lhe duas opções: constituir a própria agência de viagens ou procurar um sócio que já tivesse empresa constituída. Devido à alta burocracia para constituir uma agência, escolhe a segunda opção, pois conhecia uma pessoa que possuía uma agência inativa e que demonstrou interesse em retornar ao mercado do turismo e assim, cerca de três meses depois se efetivou a nova sociedade.

Embora não tenha tido os meios para seguir a intuição e mudar de agência

de imediato, a construção da nova sociedade lhe trouxe resultados satisfatórios.

Usou de sua criatividade aliada à sua intuição e buscou um diferencial em relação à agência que trabalhava, inovou, oferecendo um serviço que além da organização das viagens do grupo ao exterior, oferece também viagens nacionais e internacionais de âmbito profissional para novos clientes.

Ao final do *case* a autora traz a seguinte mensagem: “O saber fazer requer um tempo histórico para tornar-se realidade, assim como a intuição requer meios (racionalidade, técnica), para poder ser atuada (SCHUTEL, 2007, p. 367).

Considero que esta jovem, que na época tinha 24 anos, deve servir de exemplo para muitos jovens, pois com garra, determinação e força de vontade, consegue-se muito, estudando, especializando-se, atualizando-se e buscando os meios para chegar ao seu objetivo, na verdade só não chega lá quem realmente não quer.

Recomendo a leitura deste livro, e em especial este capítulo, aos alunos do curso de Administração, professores, administradores, assim como a todos aqueles que queiram entender melhor a intuição no mundo do *business*.

Referências

SCHUTEL, Soraia. Como entrar na estratégia do *business*. In: MENEGHETTI, Antonio. **Atos do Congresso Business Intuition 2004**. FOIL: São Paulo, 2007. p. 361-367.

Autor:

Marcelo da Silva dos Santos: administrador graduado pela Faculdade Antonio Meneghetti, empresário do ramo mecânico em Restinga Sêca-RS.

Submetido em: 23/11/2011

Revisto em: 14/03/2012

Aceito em: 07/05/2012

Linha Editorial

Como enviar seus trabalhos

Os trabalhos enviados devem seguir rigorosamente a norma ABNT (NBR 6023) visando a padronização das expressões científicas nos trabalhos publicados.

1 Objetivos

A Revista Saber Humano, ISSN 2178-7689, da Faculdade Antonio Meneghetti tem como objetivo a publicação de trabalhos que sejam classificados nas seguintes modalidades: artigos/resultados de pesquisas, revisão de literatura (estudo teórico) e *cases*, nas áreas de Ciências Humanas e Ciências Sociais aplicadas, em especial áreas de Administração, Sistemas de Informação e afins.

A Revista Saber Humano contará também com duas seções especiais: Seção *Scio Ens* que será destinada para outras áreas do conhecimento; e a Seção *Episteme* destinada à publicação de trabalhos inéditos.

2 Normas

2.1 Os trabalhos enviados para publicação devem ser inéditos, não sendo permitida a sua apresentação simultânea em outro periódico.

2.2 Os trabalhos deverão ser enviados exclusivamente via email – saberhumano@faculdadeam.edu.br -, sendo o arquivo do texto enviado tanto em formato DOC ou RTF (Word for Windows), quanto em PDF (Portable Document Format).

2.3 Serão aceitos artigos/resultados de pesquisas, revisão de literatura (estudo teórico) e *cases* nas línguas: português, italiano, espanhol e inglês. Os autores residentes fora do Brasil devem observar as mesmas regras de submissão.

2.4 O(s) autor(es) deve(m) enviar seus trabalhos já com a devida revisão ortográfica e sintática, com especial atenção à Reforma Ortográfica (2009-Brasil).

2.5 A publicação de um trabalho implica, automaticamente, a cessão integral dos direitos à Revista Saber Humano.

2.6 Deverá ser enviado por correio o *Termo de Direitos Autorais*, assinado pelo(s) autor(es) responsável, conforme ANEXO 1. Os artigos publicados têm seus direitos de publicação considerados doados à Revista por seus autores, não implicando ganhos financeiros para tal por parte dos autores.

2.6.1 A avaliação dos trabalhos é mantida através de um rigoroso sigilo de autores e avaliadores, não sendo divulgados para as partes os nomes envolvidos. As considerações serão feitas sempre por dois avaliadores e, no caso de discordância, um terceiro avaliador será

requisitado. Os critérios de avaliação são: originalidade; contribuição teórico-metodológica para a área em questão; qualidade técnica do texto; apresentação e metodologia. O resultado da avaliação é devolvido primeiro ao autor do artigo, que terá o prazo de 15 dias corridos para providenciar sugestões/correções e reencaminhar para a Revista. Posterior à publicação da Revista, será fornecido gratuitamente um exemplar da mesma para o(s) autor(es).

2.6.2 Para os trabalhos desenvolvidos a partir de pesquisas com seres humanos em programas de pós-graduação (Mestrado/Doutorado), em instituições oficiais de ensino e/ou pesquisa, deverá ser enviado conjuntamente o Parecer de Aprovação do Comitê de Ética de Origem.

2.7 No caso de artigos de discentes estes devem ter um orientador docente de cursos de graduação, conforme área de conhecimento do artigo, como co-autor.

2.8 Artigos fora das normas solicitadas não serão avaliados. É permitida a reprodução parcial dos artigos, desde que citada a fonte.

3 APRESENTAÇÃO

3.1 Estrutura

3.1.1 Artigo/Resultado de pesquisas: deverão conter título em português e título em inglês; resumo e palavras-chave (de 3 a 5); abstract e keywords (de 3 a 5); introdução; revisão da literatura e/ou fundamentação teórica; metodologia; resultados e discussão; considerações finais; e referências. Limites: texto com, no máximo, 17 páginas, já incluso referências, tabelas ou quadros, gráficos e figuras/imagens.

3.1.2 Revisão da literatura (estudo teórico): deverá conter título em português e título em inglês; resumo e palavras-chave (de 3 a 5); abstract e keywords (de 3 a 5); introdução revisão da literatura; discussão; conclusão; e referências. Limites: texto com, no máximo, 15 páginas já incluso referências, tabelas ou quadros, gráficos e figuras/imagens.

3.1.3 Cases – Deverão conter título em português e título em inglês; resumo e palavras-chave (de 3 a 5); abstract e key words (de 3 a 5); introdução; apresentação e discussão; conclusão; e referências. Texto com, no máximo, 8 páginas já incluso referências, bem como tabelas ou quadros, gráficos e figuras/imagens.

3.2 Folha de rosto

Em separado, enviar também por e-mail uma folha de rosto do trabalho, contendo o nome(s) do(s) autor(es), titulação, instituição à qual está(ão) vinculado(s), currículo resumido e dados para contato (endereço completo para correspondência, e-mail e telefones).

3.3 Formatação de página:

- a. Margens superior e inferior: 2 cm
- b. Margens esquerda e direita: 3 cm
- c. Tamanho do papel: A4
- d. Alinhamento do texto: justificado
- e. Recuo especial da primeira linha dos parágrafos: 1,25 cm
- f. Espaçamento entre linhas: 1,5 linhas
- g. Controle de linhas órfãs/viúvas: desabilitado
- h. As páginas devem ser numeradas na margem superior canto direito.

3.3 Formatação de texto:

- a. Tipo de fonte: Times New Roman
- b. Tamanho da fonte: 12
- c. Título em português: máximo de 90 caracteres
- d. Resumos em português e inglês: máximo de 250 palavras cada. O resumo deverá apresentar alinhamento justificado, apresentando a temática, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultado e conclusão. O resumo deverá aparecer logo abaixo dos títulos (português, inglês).
- e. Deve ser observada a redação do texto de forma clara e fluente. Poderão ser utilizadas notas de rodapé quando necessário, quando o autor considerar importante detalhar alguma informação que não irá constar no texto principal. As notas de rodapé deverão ser inseridas ao fim de cada página, em fonte tamanho 10.

3.4 Citações de referências

As citações poderão ser diretas – quando o autor utiliza-se de um texto original para extrair a citação, podendo reproduzi-lo literalmente. Ou indiretas – que o autor irá interpretá-lo, resumi-lo ou traduzi-lo, ou extrair uma informação de uma fonte intermediária.

As citações deverão respeitar as normas da ABNT/2002 (NBR 10520) vide <http://www.faculdadeam.edu.br/biblioteca>, que deverão ser utilizadas para a redação dos trabalhos enviados para esta Revista.

4 REFERÊNCIAS

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento justificado, seguindo as normas da ABNT/2002 (NBR 6023), abaixo exemplificadas.

4.1. A exatidão das referências bibliográficas é de responsabilidade única e exclusiva dos autores.

4.2. As referências devem aparecer em ordem alfabética ao fim do corpo do trabalho.
Exemplo:

MOREIRA, D.A. **Administração da produção e operações**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1993.

SILVA, R. O. da. **Teorias da administração**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001

TOSCANI, L.V; VELOSO, P. S. **Complexidade de algoritmos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. 256 p.

4.2.1. Nas publicações com até três autores, citam-se todos.

4.2.2. Nas publicações com quatro ou mais autores, cita-se o primeiro e, em seguida, a expressão latina et al.

4.3 Exemplos

4.3.1. Livro:

TOSCANI, L.V; VELOSO, P. S. **Complexidade de algoritmos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008. 256 p.

4.3.2. Capítulo de livro:

GOULART, S.; CARVALHO, C. A. O pesquisador e o design da pesquisa qualitativa em administração. In: VIEIRA, M. M. F.; ZOUAIN, D. M. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa em administração: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, 119-140.

4.3.3. Organizador(es), Editor(es) ou compilador(es) como autor(es):

VIEIRA, M. M. F.; ZOUAIN, D. M. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa em administração: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

4.3.4. Organização ou sociedade como autor:

FOIL. **Psicologia da organização**. São Paulo: Foil, 2003.

4.3.5. Artigo de periódico:

KATZENBACH, J. A disciplina das equipes. **HSM Management**, São Paulo, n. 17, p. 56-60, nov.-dez.1999.

4.3.6 Artigo em periódico on-line/internet:

SILVA, M. Crimes da era digital. **.Net**, Rio de Janeiro, nov. 1998. Seção ponto de vista. Disponível em: <<http://www.brasilnet.com.br/contexts/brasilrevistas.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2004

4.3.7 Dissertação e tese:

PEROTA, C. **O sítio de Monsarás: evidências arqueológicas.** 1979. 179 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1979.

CARVALHO, J. M. **A formação do professor e do pesquisador em nível superior no Brasil: análise do discurso do governo e da comunidade acadêmico-científica (1945-1964).** 2 v. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1992.

5 TABELAS OU QUADROS

As tabelas, quadros e imagens deverão ser apresentadas no decorrer do texto, em seus respectivos espaços, não deverão ser enviadas em arquivos a parte.

5.1. Devem constar sob as denominações “Tabela” ou “Quadro” e ser numerados em algarismos arábicos.

5.2. A legenda deve acompanhar a tabela ou o quadro e ser posicionada abaixo destes ou indicada de forma clara e objetiva no texto ou em documento anexo.

5.3. Devem ser autoexplicativos e, obrigatoriamente, citados no corpo do texto na ordem de sua numeração.

5.4. Sinais ou siglas apresentados devem estar traduzidos em nota colocada abaixo do corpo da tabela/quadro ou em sua legenda.

6 FIGURAS/ IMAGENS

6.1. Devem constar sob a denominação “Figura” e ser numeradas com algarismos arábicos.

6.2. A(s) legenda(s) deve(m) ser fornecida(s) em arquivo ou folha impressa à parte.

6.3. Devem, obrigatoriamente, ser citadas no corpo do texto na ordem de sua numeração.

6.4. Sinais ou siglas devem estar traduzidos em sua legenda.

6.6. Devem possuir boa qualidade técnica e artística, utilizando o recurso de resolução máxima do equipamento/câmera fotográfica.

6.7. Devem ser enviadas gravadas em CD, com resolução mínima de 300dpi, nos formatos TIF ou JPG e largura mínima de 10 cm.

6.8. Não devem, em hipótese alguma, ser enviadas incorporadas a arquivos de programas de apresentação (PowerPoint), editores de texto (Word for Windows) ou planilhas eletrônicas (Excel).

7 GRÁFICOS

7.1. Devem constar sob a denominação “Gráfico”, numerados com algarismos arábicos e fornecidos, preferencialmente, em arquivo à parte, com largura mínima de 10 cm.

7.2. A legenda deve acompanhar o gráfico e ser posicionada abaixo deste.

7.3. Devem ser obrigatoriamente, citados no corpo do texto, na ordem de sua numeração.

7.4. Sinais ou siglas apresentados devem estar traduzidos em sua legenda.

7.5. As grandezas demonstradas na forma de barra, setor, curva ou outra forma gráfica devem vir acompanhadas dos respectivos valores numéricos para permitir sua reprodução com precisão.

8 PROCESSO DE AVALIAÇÃO

Os artigos enviados para publicação são avaliados preliminarmente pelos editores, que examinam a adequação do trabalho à linha editorial da Revista Saber Humano. Posteriormente, os artigos são encaminhados para apreciação sigilosa por pares. Caso sejam necessárias alterações/correções, os artigos serão devolvidos ao (s) autor (es) que terão o prazo de 15 (quinze) dias para efetuá-las e reencaminhar o artigo à Revista.

O parecer final dos avaliadores da Revista ocorrerá da seguinte:

- a) Artigo aceito para publicação;
- b) Artigo aceito para publicação mediante alterações/correções;
- c) Artigo não aceito para publicação.

Os autores são comunicados dos passos do processo por e-mail. Estima-se um prazo total de 30 (trinta) dias, desde o recebimento até o parecer sobre o artigo. A partir da aprovação final, o artigo é inserido na publicação da Revista de acordo com a programação das edições.

Importante:

1. Envie pelo correio, um envelope com:

- Termo de Cessão de Direitos Autorais, assinado pelo autor (es). Em caso de dúvida, entre em contato com a redação pelo telefone (55) 3289-1141.

2. Os trabalhos devem conter imprescindivelmente, todos os dados para contato com o autor principal (endereço, telefones e e-mails), conforme solicitado na Folha de Rosto (item 3.2).

3. Todos os trabalhos enviados devem respeitar os limites máximos de tamanho de texto.
4. Dados para envio dos trabalhos: por e-mail para saberhumano@faculdadeam.edu.br;
- por correio: enviar o Termo de Cessão de Direitos Autorais assinado (01 via) para:

Faculdade Antonio Meneghetti-AMF
A/C Revista Saber Humano
Rua: Recanto Maestro, nº 338
Distrito Recanto Maestro
São João do Polêsine – RS
CEP: 97230-000

9 CONSELHO EDITORIAL

A Revista Saber Humano tem um Conselho Editorial formado por pesquisadores nas áreas de Ciências Humanas e Ciências Sociais aplicadas, em especial áreas de Administração, Sistemas de Informação e afins, pertencente a diversos centros acadêmicos do Brasil e do exterior.

Corpo Editorial

Adriane Maria Moro Mendes (UFSC – Doutora em Engenharia da Produção/UFSC)
Alessandro Spiller (AMF - Especialista em Teoria Geral do Processo/UCS)
André Kohl (AMF – Mestre em Desenvolvimento Regional)
Ângelo Accorsi Moreira (AMF – Mestre em Psicologia Social/PUC-RS)
Clarissa Mazon Miranda (AMF – Mestre em Comunicação/UFSM)
Claudiane Weber (UFSM – Mestre em Engenharia da Produção/UFSM)
Erlei Roldan Melgarejo (AMF – Mestre em Engenharia da Produção/UFSC)
Estela Maris Giordani (UFSM – Doutora em Educação/UNICAMP)
Josele Nara Delazeri de Oliveira (AMF – Mestre em Engenharia da Produção/UFSM)
Leandra Calegare (AMF – Mestre em Engenharia de Produção/UFSM)
Lúcio André Müller Lorenzon (AMF/ULBRA – Mestre em Ciência Jurídico Civilísticas/Universidade de Coimbra, Portugal)
Paolo Garcia (Doutor em Ciências Políticas/Univerità degli Studi di Roma “La Sapienza”)
Patrícia Wazlawick (AMF – Doutora em Psicologia/UFSC)
Ricardo Schaefer (AMF – Mestrando em Comunicação/UFSM)
Soraia Schutel (AMF/UFRGS – Mestre em Administração/UFSM; Doutoranda em Administração/UFRGS)
Viviane Teresinha Biachi Brust (AMF – Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Mestranda em Letras/Estudos Linguísticos, UFSM).

Comissão Editorial

Patrícia Wazlawick (AMF – Doutora em Psicologia/UFSC)
Claudiane Weber (UFSM – Mestre em Engenharia da Produção/UFSM)

ANEXO 1

Termo de Cessão de Direitos Autorais

Nome da cidade, de de 20....

Eu (nós), **[nome(s) do(s) autor(es)]**, autor(es) do trabalho intitulado **[título do trabalho]**, o qual submeto(emos) à apreciação da Revista Saber Humano para nela ser publicado de forma impressa, on-line ou na forma por esta prevista, declaro(amos) concordar, por meio deste suficiente instrumento, que os direitos autorais referentes ao citado trabalho tornem-se propriedade exclusiva da Revista Saber Humano a partir da data de seu aceite final. Autorizo ainda a publicar a minha fotografia bem como meus dados com o intuito exclusivo de complementar os direitos autorais neste ato cedidos.

107

Nome completo

RG:

CPF:

Saber Humano**Revista Científica da Faculdade Antonio Meneghetti**

Estrada Recanto Maestro, nº 338 | Distrito Recanto Maestro | Restinga Sêca-RS

Cep: 97200-000

Tel. (55) 3289-1141 | (55) 3289-1139

saberhumano@faculdadeam.edu.br www.faculdadeam.edu.br