

Estética do improviso no cinema de periferia

Aesthetic of improvisation in periphery's cinema

GUSTAVO SOUZA

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo – ECA/USP.

<gustavo03@uol.com.br>

RESUMO

As análises dos documentários *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) e *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006) revelam uma significativa presença do improviso – da tomada, das condições de produção, da existência – que se constitui naquilo que denominaremos de *estética do improviso*, um traço estético importante da produção de filmes nas periferias. Essa discussão encontra ancoragem no conceito de estética de Mikhail Bakhtin. Ao considerar a atividade estética como integrante de um todo sócio-histórico circunscrito, esse autor sinaliza para um duplo aspecto: a rejeição da ideia de “arte pela arte” e a recusa da produção artística como mero reflexo da atividade psíquica e subjetiva do produtor. Esse postulado se revela útil, portanto, para pensarmos a organização estética de filmes realizados em comunidades periféricas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema de periferia; Estética; Improviso.

ABSTRACT

The analysis of the documentary *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) and *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006) reveal a significant presence of improvisation – the making, the production conditions of existence – that is what we'll call the *aesthetics of improvisation*, an important aesthetic feature film production in the periphery. This discussion is anchored in Mikhail Bakhtin's concept of aesthetics. When considering the aesthetic activity as part of a whole socio-historical circumscribed, the author points to two aspects: the rejection of the idea of “art for art's sake” and the refusal of artistic production as a mere reflection of the filmmaker's psychic and subjective activity. This postulate is beneficial, therefore, to understand the aesthetic organization in films made in outlying communities.

KEYWORDS: Cinema of the periphery; Aesthetic; Improvisation.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, enquanto o público, a crítica e os profissionais viam o crescimento da produção de cinema no Brasil, moradores de subúrbios, favelas e periferias começavam a experimentar outra forma de contar histórias: com filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras. Se antes o *rap* e o *funk* eram os porta-vozes de uma significativa parcela de moradores dos espaços periféricos (Herschmann, 2000), agora tais manifestações musicais dividem espaço com a produção audiovisual, que cresce desde 2000. Num passado não muito distante, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além disso, é preciso ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo. Nesse cenário, as classes populares passam de personagens, que por décadas causaram (e ainda causam, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas, a contadoras de sua própria história.

Essa produção é caracterizada por uma diversidade de formatos, narrativas, temáticas e opções estéticas. Tendo em vista essa amplitude, neste trabalho centro as atenções na composição estética de alguns filmes de modo a identificar um projeto estético recorrente ao cinema de periferia. Desse modo, por meio das análises dos documentários *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) e *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006), observa-se uma significativa presença do improviso – da tomada, das condições de produção, da existência – que se constitui naquilo que denomino *estética do improviso*, que seria um aspecto estético importante dessa produção.

Para isso, as análises adotadas neste trabalho seguem as recomendações de Aumont e Marie (1989), para quem o trabalho da análise fílmica é fazer o “filme falar”. Isso significa que cada um desses dois documentários aciona um processo analítico – imagem, montagem, som, depoimentos, narrações ou a combinações dessas possibilidades –, indicando a especificidade de cada análise. Esse encaminhamento será útil para a apreensão de que modo tal estética materializa no espaço fílmico a

condição improvisada da vivência, as condições materiais e as metodologias de cada coletivo de produção ou oficina.

Estética na vida, estética na arte

Os elementos estéticos de uma obra de arte não existem previamente, como se fossem entidades desconectadas do tempo e do espaço. Sua observação deve atentar para as condições de produção, circulação e acesso, pois assim se apreende efetivamente a organização estética de qualquer material artístico. O cinema de periferia ressalta a criação no espaço urbano em situações de intervenção e participação. Daí a importância de conferir como os documentários encarnam essa questão em diversas instâncias – temáticas, narrativas, representacionais e, igualmente importante, estéticas –, pois a organização desses elementos funcionará como um dos pilares que sustenta os pontos de vista da produção periférica.

Tal aspecto acena para o conceito de estética aqui adotado. A partir das ponderações do início deste texto, o cinema de periferia, desde o planejamento até o produto final, conduz esse debate à concepção de estética apresentada por Mikhail Bakhtin. Ao considerar a atividade estética como integrante de um todo sócio-histórico circunscrito, esse autor sinaliza para um duplo aspecto que molda a sua perspectiva: a rejeição da ideia de “arte pela arte” e a recusa da produção artística como mero reflexo da atividade psíquica e subjetiva do produtor (Bakhtin, 1976, p. 96). A atividade estética, para Bakhtin, como observa Sobral (2005, p. 108), integra uma cadeia que representa “o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, fundada no social e no histórico, nas relações de que participa o autor”, ou seja, estabelece-se uma via de mão dupla entre produtor e receptor, ambos vistos como importantes para a concepção e a circulação de artefatos artísticos. Isso permite a Bakhtin (1976, p. 98) postular os matizes da atividade estética da seguinte forma:

“

o que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte e nas suas contínuas recriações por meio da cocriação dos contempladores [...]. Ela participa do fluxo unitário da vida social, [...] ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação.”¹

Ao chamar atenção para esses aspectos, o empreendimento bakhtiniano torna a discussão sobre estética atendida com o mundo histórico à sua volta, em vez de mero reflexo de uma sucessão de enunciados filosóficos abstratos. Esse pressuposto é também partilhado por Aumont na discussão que encaminha sobre o tema; para ele, as “teorias especulativas da arte”² não devem solapar a diversidade de concepções que enxergam a atividade estética como vetores do concreto. O que conecta esses autores é o fato de entenderem a produção artística como decorrência da ação de sujeitos comprometidos com as questões que lhes dizem respeito numa relação dialógica entre cotidiano e história.

Essas reflexões apontam para a ação de representar sempre atrelada a uma circunstância específica, moldando as dinâmicas da estética. O objeto desse estudo deve tomar como norte a observação dessa premissa. Desse modo, o material fílmico se revela como um espaço privilegiado para se verificar a materialidade das concepções de estética discutidas acima. Esse encaminhamento estabelece uma conexão direta entre a discussão teórica e o *corpus* deste trabalho; além disso, sublinha que os componentes da linguagem cinematográfica não existem por si sós. Uma vez delimitadas as ferramentas teóricas, é necessário checar junto aos documentários como eles acionam tais subsídios contextuais para a composição de uma possível estética do cinema de periferia.

O improviso materializado na imagem e no som é mais facilmente percebido nos filmes que procuram se aproximar, em termos narrativos ou de linguagem, de filmes do circuito comercial. Como uma forma de praticar, não é estranho que alguns exercícios proponham esse encaminhamento ou que ele seja voluntário por parte do grupo realizador. Dessa forma, *Fome* (Cinema e vídeo com olhar, 2007) toma a estética visual e cenográfica de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) para contar a história de uma mãe que passa pela experiência da fome. O resultado sanciona um evidente improviso na iluminação, no cenário e na interpretação dos atores, aspectos importantíssimos para o tipo de atmosfera criada pelo filme de Trier. *Corra, Lola, corra* (Tom Tykwer, 1998), por sua vez, serve de inspiração para *Contratempo* (Kinoforum, 2007). Nele, uma garota recebe um telefonema (que não sabemos do que se trata) que a faz sair correndo pelo bairro onde mora com um pacote nas mãos até o destino final – a casa de uma amiga, onde juntas assistem ao DVD do filme *Contratempo*. Nesse caso, o improviso e o precário estão no roteiro e nas atuações. Outro exemplo dessa apropriação pode ser visto em *Confuso é sentir o fim de uma paixão* (Oi Kabum!, 2004, RJ), que toma *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997) como ponto de partida para mostrar a sensação de desamparo diante do término de uma relação. Para isso, um rapaz e uma moça vagam excessivamente desnorteados pelas ruas, de roupão de banho, ao som de trechos em *off* do roteiro original do filme de Sandra Werneck. Há, nesses filmes, uma coexistência entre inspiração e improviso. Vê-se que as condições de produção esbarram no amadorismo ou na falta de recursos suficientes para aproximar a obra do original que lhe serviu de ponto de partida. Inspiração e improviso são duas categorias distintas, porém próximas na materialização mais elementar do improviso na produção audiovisual de periferia.

Improviso na vida

Para avançar na discussão, é preciso ir além do diagnóstico da precariedade em seu aspecto mais primário, pois o improviso evidentemente não se restringe apenas às produções de documentários encabeçadas por moradores de periferia – ele aparece, sim, como uma nuance que compõe significativamente a estética inerente a essa produção. Por essa via, *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) explicita essa perspectiva. Realizado num momento de crise energética durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, o documentário aborda o posicionamento da população sobre o racionamento obrigatório e ensina um modo de facilitar a convivência com ele ou até mesmo driblá-lo: por meio do gato (gíria que se refere a ligações elétricas clandestinas). Para debater como o filme aborda essa questão, é preciso checar o encadeamento de seus componentes imagéticos e sonoros e como esses aspectos ajudam a construir o sentido da narrativa. Começo por esse último ponto.

Sua estrutura narrativa articula três elementos de modo sucessivo (depoimentos, imagens de notícias e charges da mídia impressa) e dois segmentos em que um homem, diante de um poste de iluminação pública, ensina a fazer o gato. Porém, *Super gato contra o apagão* evidencia o efeito improviso quando a montagem articula outras imagens e sons extradiegéticos. Essa articulação se dá a partir das “deixas” fornecidas pelos elementos acima destacados. Numa determinada sequência, um homem com um gato na mão aponta a ligação clandestina como uma alternativa à falta de energia (Fig. 1). Ao término da sua fala, o som é de



Fig. 1

um miado de gato. A seguir, um depoente se queixa da inércia política que permitiu esse tipo de situação, mas não deixa de ressaltar também a falta de chuva como uma das justificativas para o racionamento. A imagem seguinte é de um grupo de índios fazendo a dança da chuva. Na sequência, títulos e manchetes da mídia impressa e um depoimento que diz: “o povo ficou que nem boneco nas mãos deles (os políticos)”. E, antes de essa fala terminar, há um *close* num aparelho de televisão que transmite o desenho animado Pinóquio.

Essa sequência explícita que a força desse documentário não reside apenas em seus elementos-base (depoimentos, imagens da mídia e o passo a passo para se fazer o gato), mas principalmente nos diálogos estabelecidos com outros materiais imagéticos e sonoros (imagens de arquivo, desenho animado, o miado) que ajudam a exprimir de modo mais nítido o ponto de vista do filme em relação à questão. A estratégia, nesse caso, aposta na ironia, em vez de confirmar a “tradição da vítima”³, para se posicionar sobre uma situação adversa proporcionada pela falta de planejamento político, confirmando a prerrogativa de Hutcheon de que a ironia não se manifesta apenas como um fenômeno linguístico, mas pode ser uma chave para a construção de posições políticas. A ironia como uma estratégia discursiva opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual), tornando-se uma perspectiva útil para o debate em torno de *Super gato contra o apagão*. Por meio das articulações irônicas descritas acima, o documentário manifesta a “cena da ironia”⁴ como um acontecimento social e político vinculado ao seu contexto, refletindo tanto a decisão que impacta toda uma sociedade (o racionamento), como a crítica ou a rejeição a essa conjuntura.

Essa estratégia está presente em todo filme, a começar pelo título. Confirma-se, desde o início, em que uma música instrumental, tal qual as dos filmes épicos, prepara o clima para o primeiro depoimento que aborda o tema central do documentário. Passamos a imagens de manchetes de jornais sobre o racionamento e, na sequência,

uma criança fantasiada de Batman gesticula para a câmera como se tivesse vencido uma luta, seguido de um grito coletivo em voz *over*: “super gato contra o apagão!” (Fig. 2).



Fig. 2

As imagens da mídia (notícias e charges) e a criança fantasiada voltam na última sequência para finalizar o documentário, que, nos créditos, não perde a oportunidade de ironizar a situação com o refrão da música *História de uma gata*, de Chico Buarque: “Nós, gatos, já nascemos pobres. Porém, já nascemos livres. Senhor, senhora, senhorio. Felino, não reconhecerás.”

Neste caso, uma situação inesperada e incômoda foi o mote para a realização do documentário. Percebe-se, aqui, uma convergência entre uma situação de improviso das ações cotidianas e uma estética que aponta, também

ela, para o improviso. Assim, o improviso materializado na precariedade de cenários, figurinos ou interpretações encontra paralelo no improviso de uma situação que coloca a população como “bonecos dos políticos”, situação essa que não aparece somente em decorrência desse episódio, mas que está presente no cotidiano das pessoas que não dispõem do fornecimento regular de energia ou que não podem pagar por ele.

Esse documentário permite a introdução do que considero *estética do improviso*: o resultado do encontro horizontal entre (1) o contexto, (2) as condições materiais e metodológicas de cada núcleo de realização e a (3) a temática escolhida, tornando o material fílmico um espaço privilegiado para a materialização desses três pontos. Eles permitem a apreensão do modo como o filme se aproxima da temática que elege, revelando, conseqüentemente, as características de tal estética. Nesse caso, o caminho

escolhido foi o da ironia, que, assumindo uma função política determinada, alcança um significativo efeito estético.

Improviso da tomada

Até aqui, o improviso na vida, diante de uma situação a princípio passageira (racionamento de energia), ajuda a moldar a ideia da estética de improviso no cinema de periferia. Mas esse conceito deve levar em conta também outra faceta, mais relacionada ao “imponderável da vida”⁵, para utilizar a expressão de Gervaiseau, que pode se manifestar durante a realização de um filme. Quem apresenta essa possibilidade é o documentário *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006). A ideia inicial dos realizadores era fazer um filme sobre uma feira livre em Carapicuíba, região metropolitana de São Paulo. Essa premissa é corroborada no 1’35” iniciais, em que se vê, de modo observacional, toda uma diversidade de produtos e serviços do lugar. No momento em que a equipe faz as tomadas de uma banca que vende quadros, surge uma simpática e sorridente senhora que diz gostar daqueles quadros. Isso é o estopim para Dona Sebastiana falar sobre vários assuntos: a primeira vez que viu o mar e se espantou com o seu “ronco”; os bonitos dentes de um dos integrantes da equipe de filmagem; as mudanças dos pontos dos comerciantes no mercado, que a colocaram em lugar com fraca circulação de pessoas; o carro que conseguiu comprar com muito trabalho e suas impressões sobre si: “eu sou velha, mas meu espírito é de jovem [...], os jovens não falam de problemas, eu não falo com velha, quando estou com jovens, não tenho vontade de parar de conversar”. Ela vai dos temas gerais aos pessoais sempre no mesmo tom, como se quisesse apenas conversar ao invés de marcar um posicionamento engajado.

A eloquência do discurso de Dona Sebastiana torna evidente para a equipe que o documentário seria, portanto, uma seleção dos principais assuntos abordados pela senhora, cujos créditos finais informam que em 11 minutos Dona Sebastiana falou sobre

mais de 30 assuntos diferentes. O aproveitamento do inesperado foi, conseqüentemente, o ponto-chave que estruturou o documentário, em que o improviso se fez presente no próprio processo de realização do filme. Nessa direção, os apontamentos de Gervaiseau (2000, p. 98, grifos do autor) ajudam a reforçar esse argumento, quando considera que a operação entre filmagem e montagem “só faz sentido se a filmagem em si consistir no pinçar ou na captura, de *improviso*, de instantes quaisquer *extraídos* do turbilhão aleatório da vida”⁶. Entretanto, isso não significa que tal possibilidade tenha sido inaugurada pelo cinema de periferia. Saber lidar com o imprevisível durante a realização de um documentário é uma condição-chave para a compreensão de um determinado contexto, realidade ou experiência, porque o improviso força a equipe realizadora a rever seus métodos e sua relação com o *objeto*.

Estética do improviso

Em vez de delimitar especificidades de uma estética própria ao cinema de periferia, o importante é perceber os aspectos que a compõem, aspectos esses que podem não ser exclusivos desse cinema assim adjetivado, mas à produção e realização de qualquer documentário, independente da origem social de seus realizadores. O improviso é mais perceptível no cinema de periferia dada as condições de realização, o acesso aos meios de produção e algumas temáticas. A importância da estética do improviso não reside em demarcar separações, mas no modo como ela nos faz perceber e repensar a prática do documentário em contextos gerais ou específicos. O documentário não se torna somente testemunha de situação não planejada, mas, acima de tudo, um espaço onde esse improviso ganhará contornos mais nítidos a partir da imagem e do som. Em outras palavras, o improviso se torna a pré-condição que norteia metodologias e o processo de realização na produção documental periférica. Saber ver nele um potencial criativo e transformador, muito mais que um empecilho, é o desafio que se

coloca para o cinema de periferia, mesmo que o resultado apresente mais ambiguidade e ambivalência que exatidão. A precariedade e o improviso tanto na vida quanto na produção artística fazem o cinema de periferia confirmar a premissa bakhtiniana de que a arte, a partir do momento em que se torna um fator social, está sujeita às influências de outros fatores, igualmente sociais, ou, para utilizar o termo de Ardenne (2002), contextuais. Conforme aponta Bakhtin (1976, pp. 95-96, grifos do autor), “o meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando o outro, mas de uma formação social, o *estético*, [...], é apenas uma variedade do social”⁷.

Nesse horizonte, os documentários anteriormente analisados, cada um com seus temas e enfoques específicos, acenam para os componentes da estética do improviso no cinema de periferia, que, antenada com a perspectiva bakhtiniana sobre estética, não estabelece cisões entre arte e vida – pois “nos enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas* [...] em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística”⁸ (Bakhtin, 1976, p. 98, grifos do autor). Nesse caso, o improviso da existência, como em *Super gato contra o apagão*, ou o improviso diante de uma situação efêmera, como em *Como se rouba a cena no cinema*, confirmam o diagnóstico de Gervaiseau (2000, p. 96) que, em outro contexto, ressalta que esse aspecto “não é somente uma realização prática, é ao mesmo tempo uma manifestação teórica na tela”. A estética do improviso se articula, portanto, numa chave horizontal e dialógica que atenta para o *improviso na arte*, que aqui se refere especificamente à realização dos filmes, e ao *improviso na vida*, que reinventa um modo de lidar com as adversidades. Muitos dos documentários que partem dessa prerrogativa devolvem para o espectador uma estética em seu sentido contextual e relacional, que não se contenta apenas em apreender o acabamento da imagem e do som como se fossem elementos autônomos, mas, acima de tudo, procura a articulação entre o contexto de produção e seu produto final. Perceber esse vínculo

é vital para o entendimento mais efetivo do que vem a ser a estética do improviso no cinema de periferia.

Devido à natureza da produção, distanciada do mercado e marcada pelas inúmeras facetas do improviso, esses aspectos ganham corpo em imagens, sons e discursos que se reverterem numa estética que encontra em muitos desses documentários uma possibilidade de experimentação ou libertação de formatos já cristalizados. Isso permite o manejo do imponderável da vida de modo diverso, particular ou original. Essa capacidade de se moldar em função das conjunturas de produção e da vivência cotidiana devolve uma estética que reflete diretamente o seu contexto de produção e de fala. ●

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1989.
- AUMONT, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Paris; Bruxelas: De Boeck, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. *Freudianism: a marxist critique*. Nova York: Academic Press, 1976.
- GERVAISEAU, Henri. *O abrigo tempo*. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Sociais. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- WINSTON, Brian. The tradition of the victim in griersonian documentary. In: GROSS, Larry; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay (Orgs.). *Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

NOTAS

- ¹ No original: “what characterizes aesthetic communication is the fact that it is wholly absorbed in the creation of a work of art, and in its continuous re-creations in the co-creation of contemplators [...]. It participates in the unitary flow of social life, [...] it engages interaction and exchange with other forms of communication”. Todas as traduções de citações em língua estrangeira são minhas.
- ² Expressão elaborada por Jean-Marie Schaeffer (1992) que se refere ao pensamento estético após o romantismo (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger) utilizado para legitimar a criação artística. Como “alternativa” à teoria especulativa da arte, Aumont enfatiza alguns postulados que pensaram a produção artística como uma instância social, histórica e cultural, tais como uma experiência (Dewey), como forma de existência *sui generis* (Deleuze e Guattari), como produção de bens culturais (Adorno, Benjamin), como formação simbólica destinada à coesão e à comunicação intrassocial (Cassirer), entre outras perspectivas. Mais detalhes, ver Aumont, 1998, pp. 73-76.
- ³ A noção de tradição da vítima é levantada por Brian Winston a partir da análise de documentários realizados pela escola inglesa liderada por John Grierson. Para Winston, ao trazer problemas sociais para o centro da produção, tais documentários reforçavam um imaginário dos menos assistidos como vítimas, em vez de instigar a possibilidade de reação às adversidades, como propôs o cinema soviético dos anos 20. Para mais detalhes, ver Winston, 1988, pp. 34-57.
- ⁴ Para o entendimento mais efetivo de como se manifesta e quais as consequências da ironia, a autora sugere “tratá-la não como um tropo isolado a ser analisado por meios formalistas, mas como um tópico político, no sentido mais amplo da palavra. A ‘cena’ da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão” (Hutcheon, 2000, p. 17).
- ⁵ Para o autor, “o princípio da tomada de improviso [opera] como uma tentativa de surpreender a imponderabilidade própria do movimento da vida dos homens” (Gervaiseau, 2000, p. 125).
- ⁶ A análise do autor é de *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929). Por se tratar de um filme completamente diferente, a questão não se resume a transferir a análise desse filme para o que analiso no meu trabalho, mas perceber como certos elementos diagnosticados por Gervaiseau ajudam a iluminar a discussão que encaminho nesse tópico.
- ⁷ No original: “the extraartistic social milieu, affecting art from outside, finds direct, intrinsic response within it. This is not a case of one foreign element affecting another but of one social formation affecting another social formation. The *aesthetic*, [...], is only a variety of the social”.
- ⁸ No original: “utterances in the *speech of everyday life and behavior*, for in such speech are already embedded the bases, the potentialities of artistic form”.