



Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

V. 11, N. 21 (2017)

Janeiro – Junho de 2017

ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e voltado para a divulgação de artigos científicos, resenhas críticas e entrevistas que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem. Classificada como B1 no Qualis Periódicos da Capes, a revista conta com apoio do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP por meio de seu Programa de Apoio a Periódicos Científicos.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato

Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

Confibercom
Latindex
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Executiva

Andrea Limberto Leite
(Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti
(Universidade de São Paulo)

José Augusto Mendes Lobato
(Universidade de São Paulo)

Juliana Doretto
(Universidade de São Paulo)

Leandro Carabet
(Universidade de São Paulo)

Mariana Duccini
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Universidade Federal de Uberlândia)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Seane Alves Melo
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni
(Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis
(Universidade Federal Fluminense)

Fernando Resende
(Universidade Federal Fluminense)

Flávia Seligman
(Universidade do Vale do Rio dos Sinos;
Escola Superior de Propaganda e Marketing/Sul)

José Francisco Serafim
(Universidade Federal da Bahia)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene Machado
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde
(Universidade Federal do Maranhão)

Jorge Arbach
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

José Carlos Marques
(Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aídar Prado
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Josimey Costa
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguerocio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Luciano Victor Barros Maluly
(Universidade de São Paulo)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire
(Universidade Estadual de Campinas)

Maria Ataíde Malcher
(Universidade Federal do Pará)

Marilda Lopes Ginez de Lara
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes
(Universidade de São Paulo)

Nancy Nuyen Ali Ramadan

(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade Estadual Paulista)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha
(Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP)

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Universidade de São Paulo

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora

Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

Vice-Coordenador

Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Andressa Picosque
Ariane Lesnyak
Camila Leite
Glaiane Quinteiro
Leonardo Rodrigues
Letícia Lemes
Stéphanie Roque
Tatiana Custódio

Diagramação

Tikinet | Karina Vizeu Winkaler

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias / MidiAto
– Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo. – v.1, n.1, 2007-

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

Sumário

EDITORIAL	1
DOSSIÊ – Materialidades das Produções Audiovisuais	
As práticas do espectador: recepção e entretenimento em <i>Gogglebox</i> ..5 <i>Marcio Serelle</i>	
“Please, come to Brazil!”: as práticas dos fãs brasileiros do reality show <i>RuPaul’s Drag Race</i>	25
<i>Mayka Castellano e Heitor Leal Machado</i>	
Leon Hirszman e a trilogia dos <i>Cantos de trabalho</i>	49
<i>Esther Hamburguer e Thalles Gomes</i>	
Os percursos da memória em <i>Cidadão Kane</i>	78
<i>Rafaela Caetano e Gustavo Souza</i>	
<i>Encontro com a Morte:</i> tirania e liberdade em Agatha Christie	96
<i>Jean Pierre Chauvin</i>	
Reflexões sobre a narrativa de fundação em ‘Iracema, a virgem dos lábios de mel’	114
<i>Marcelo Dídimo Souza Vieira e Aline Rebouças Azevedo Soares</i>	
Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural	132
<i>Sheila Schvarzman</i>	
ARTIGOS	
O futebol e seus ídolos: David Luiz na Copa do Mundo de 2014	151
<i>Paula Guimarães Simões</i>	

Retratos da periferia em construções identitárias de <i>it girls</i> das favelas cariocas no Instagram	171
<i>Simone Evangelista Cunha e Beatriz Polianov</i>	
A mulher emocional: potências e riscos da feminilidade no discurso jornalístico	191
<i>Tatiane Leal</i>	
A memória na era dos aplicativos móveis: uma discussão sobre o papel da fotografia em tempos de Snapchat	209
<i>Vitor Braga, Jessica Carneiro e Idilva Maria Germano</i>	
Cuspe: a metáfora que vem de dentro e o processo de significação nas redes sociais	232
<i>Jorge antonio de Moraes Abrão e Anderson Vinicius Romanini</i>	
Cartografias de processos político-midiáticos e espetáculo: sujeitos midiáticos e suas adaptações ao ambiente político	251
<i>Nísia Martins do Rosário e Guilherme Fumeo Alemeida</i>	
As disputas em torno da categoria “politicamente correto” no debate público: análise discursiva de matérias da Folha de S. Paulo	269
<i>Nara Lya Cabral Scabin</i>	
Em defesa da complementaridade: uma análise dos encontros entre Habermas e Rancière	287
<i>Vanessa Veiga de Oliveira</i>	
RESENHA	
Entre indústrias culturais: a formação do cinema juvenil brasileiro	305
<i>Hilton Costa</i>	

EDITORIAL

Materialidades e resistências plurais nas produções audiovisuais contemporâneas

RuMoRes, revista científica online dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias apresenta, ao completar dez anos, artigos que tratam das materialidades plurais, especialmente aquelas das produções audiovisuais, procurando novas perspectivas para a análise de obras emergentes ou para a retomada de obras clássicas. Dessa forma, seus artigos recortam objetos que são inovadores e desafiadores ao proporem reflexões contundentes sobre temas do tempo presente, tão diversos quanto imbricados, dos quais destacamos o entretenimento, a cultura popular, a periferia, a memória, o feminino, a política.

A presente edição oferece o **Dossiê Materialidades das Produções Audiovisuais**, com artigos voltados para obras audiovisuais específicas, sejam elas televisivas ou cinematográficas, clássicos ou lançamentos. Os textos reunidos procuram descrever, em cada caso, uma inquietude que se relaciona à retomada dos cânones, às marcas da memória, aos processos de recepção especialmente no contato com as redes sociais. O **Dossiê** inicia-se com o artigo "As práticas do espectador: recepção e entretenimento em Gogglebox", análise de Marcio Serelle sobre o *reality show* em questão, argumentando que suas estratégias de recepção não reduzem o poder social da mídia televisiva em propiciar interações e senso de coletividade. Na sequência, outro *reality show* é observado em suas estratégias de recepção, "*Please, come to Brazil!*": as práticas dos fãs brasileiros do reality show *Rupaul's Drag Race*", de Mayka Castellano e Heitor Leal Machado, marcando o momento político atual da luta pelos direitos LGBT.

Quatro obras cinematográficas são, então, tomadas quanto à sua presença social e dualidade entre memória e esquecimento. Em “Leon Hirszman e a trilogia dos Cantos de trabalho”, Esther Hamburger e Thalles Gomes voltam-se para os cantos de trabalho na trilogia cinematográfica e suas distintas significações como fenômeno social e artístico. Rafaela Caetano e Gustavo Souza retomam uma obra canônica em “Os percursos da memória em Cidadão Kane”, observando o tema da memória a partir dos testemunhos de diversos personagens. É também por meio de um personagem, Hercule Poirot, que em “Encontro com a Morte: tirania e liberdade em Agatha Christie”, Jean Pierre Chauvin aborda o gênero policial clássico e a possibilidade de liberdade a partir dele.

Ainda seguindo o caminho de narrativas clássicas, agora pensando sua possibilidade de retomar narrativas fundadoras, Marcelo Dídimo e Aline Azevedo Soares analisam a adaptação cinematográfica de uma heroína mítica em “Reflexões sobre a narrativa de fundação em ‘Iracema, a virgem dos lábios de mel’”. Encerrando o **Dossiê**, Sheila Schvarzman traça um percurso pela história do cinema brasileiro em “Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural” propondo, de modo abrangente, um percurso que indica temas, abordagens e campos que vêm se firmando nas últimas décadas nesse campo de pesquisa.

Os demais artigos da edição, por sua vez, privilegiam a abordagem de fenômenos midiáticos tentando apreender tematicamente desafios sociais e políticos. “O futebol e seus ídolos: David Luiz na Copa do Mundo de 2014”, de Paula Guimarães Simões, analisa narrativas midiáticas em torno da figura do zagueiro, ídolo na Copa de 2014. De um fenômeno de idolatria, passamos à formação da identidade de mulheres com “Retratos da periferia em construções identitárias de *it girls* das favelas cariocas no Instagram”, de Simone Evangelista Cunha e Beatriz Polivanov, apontando mudanças sociais e culturais por meio do uso da moda e das redes sociais. O feminino em suas potências e dilemas representacionais também é abordado por Tatiane Leal em “A mulher emocional: potências e riscos da feminilidade no discurso jornalístico”, analisando material

jornalístico – de Veja, Época e Você S/A Edição para Mulheres – que tenta dar conta do que seria uma sensibilidade feminina. A visibilidade nas mídias sociais, especialmente em relação ao tema da memória e sua dualidade com o esquecimento, é abordado por Vitor Braga, Jessica Carneiro e Idilva Maria Germano em “A memória na era dos aplicativos móveis: uma discussão sobre o papel da fotografia em tempos de Snapchat”.

O tema da memória à possibilidade de significação nas redes sociais, relacionada especificamente a um caso da política nacional, é tratado em “Cuspe: a metáfora que vem de dentro e o processo de significação nas redes sociais”, de Jorge Antonio de Moraes Abrão e Anderson Vinicius Romanini, considerando um mesmo evento durante a votação da aceitabilidade do processo de *impeachment* e sua aparição nas redes sociais de diferentes políticos. Observando figuras de relevância política e midiática, “Cartografias de processos político-midiáticos e espetáculo: sujeitos midiáticos e suas adaptações ao ambiente político”, de Nísia Martins do Rosário e Guilherme Fumeo Almeida, analisa a trajetória de Tiririca, Jean Wyllys e Romário, pensando a noção de espetáculo e a visibilidade na esfera política.

O debate sobre os contornos do politicamente correto hoje é desenhado por Nara Lya Cabral Scabin em “As disputas em torno da categoria ‘politicamente correto’ no debate público: análise discursiva de matérias da Folha de S.Paulo”, mapeando as principais disputas no debate público brasileiro. No texto “Em defesa da complementaridade: uma análise dos encontros entre Habermas e Rancière”, Vanessa Veiga de Oliveira busca paralelos na noção de política nos dois autores, pensando a possibilidade de dissenso e igualdade na formação da cena pública. A edição termina com a resenha de Hilton Costa “Entre indústrias culturais: a formação do cinema juvenil brasileiro”, para o livro *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro*, de Zuleika de Paula Bueno, abrindo a possibilidade de pensar as indústrias culturais e os gêneros cinematográficos no plural, buscando apontar e construir as características e transformações de um cinema juvenil no país.

Ao final de mais um semestre, desejamos aos nossos leitores e leitoras calorosos debates, reflexões motivadoras e renovadas resistências para enfrentarmos, a partir de nossos lugares específicos, os desafios políticos e sociais que se colocam coletivamente a nós. Boas leituras!

Rosana Soares
Andrea Limberto

As práticas do espectador: recepção e entretenimento em *Gogglebox*¹

The practices of the viewer: reception and entertainment in *Gogglebox*

Marcio Serelle²

1 Este artigo resulta de pesquisa de pós-doutoramento na University of Queensland, com bolsa concedida pela Capes – Estágio Sênior (BEX 5936/14-4), a que agradeço. Uma versão deste trabalho foi apresentada no GT Cultura das Mídias, no 25º Encontro da Compós, em junho de 2016.

2 Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, “Interações Midiáticas”, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), com pós-doutorado na University of Queensland, Austrália (2015). E-mail: marcio.serelle@gmail.com.

Resumo

A partir do *reality show* australiano *Gogglebox*, discuto as figurações do espectador que emergem desse programa, que trata da recepção televisiva. Centrado nos lares, o *reality* registra a diversidade de reações e opiniões em frente à TV, em uma narrativa de entretenimento que afirma o caráter doméstico do meio. Pretendo demonstrar que esse revigoramento do receptor – já tratado, de certo modo, na teoria do leitor –, não implica diminuição do poder dessa mídia no que se refere, principalmente, à reprodução da crença em seu papel social de propiciar interações e senso de coletividade. O programa busca, assim, em um momento de transformação aguda da televisão, afirmar a autonomia do espectador, mas também a qualidade do televisivo, sua condição privilegiada de engajamento para propiciar trocas no lar privatizado e na diversidade da nação.

Palavras-chave

Espectador, televisão, *Gogglebox*, *reality show*.

Abstract

In this study, I discuss the viewers' images produced by the Australian reality show *Gogglebox*. Focused on households, the TV show registers the diversity of reactions and opinions in front of the telly. It is an entertainment narrative that claims the domestic nature of television. I intend to demonstrate that this empowerment of spectatorship – which, in a certain way, has its origin in the reader's theory – does not imply reduction of media power, mainly on what concerns the reproduction of belief in its social role to provide ways of interactions and sense of collectivity. In a context of deep changes in TV system, the show aims at stating autonomy to the viewer, but it also claims that TV has a special condition of engagement, a special quality in providing fruitful exchanges at privatised home and in the diversity of the nation.

Keywords

Viewer, television, *Gogglebox*, reality show.

Gogglebox (em inglês, gíria para televisão) é um *reality show* de origem britânica, produzido desde 2013, em que espectadores são filmados em casa, assistindo à TV³. Cada temporada apresenta um número de famílias, casais ou amigos que dividem o mesmo lar, e são, em geral, instruídos sobre o que assistir na programação do país. Algumas vezes eles recebem os programas diretamente da produção, e em outras podem escolher seus *shows* favoritos. A edição, sobre material pré-gravado, privilegia os mesmos programas televisivos exibidos em diversos lares, com registro da interação dos espectadores, que comentam, criticam, se emocionam, marcam concordâncias e diferenças com o que é veiculado. Busca-se, para o elenco, a diversidade de lares, compostos a partir de diferentes laços afetivos (amigos, irmãos, casais, pais e filhos), orientação sexual, classe econômica e etnias. A edição intercala cenas, narradas em *off*, dos programas exibidos com a atuação dos espectadores, que é de modo narrativo dramático, isto é, os participantes, como nas ficções transparentes, fingem desconhecer a presença das câmeras, comportando-se como em uma noite de televisão no lar.

Analisarei neste artigo a versão australiana do *reality show*, cuja primeira temporada pude acompanhar durante estágio pós-doutoral na Universidade de Queensland, em que pesquisei a participação midiática de pessoas ordinárias. Mais do que um gênero televisivo, o *reality show*, é, em geral, segundo Andrejevic (2014), um modo de produção afinado com a lógica da economia interativa, que se baseia, com promessa democrática, na participação de pessoas comuns, membros da audiência, para gerar conteúdo.

Na Austrália, *Gogglebox*, que já teve sua quarta temporada, estreou no canal aberto Ten em fevereiro de 2015, em coprodução com o canal por assinatura Lifestyle (Foxtel)⁴. A crítica televisiva australiana descreveu-o mais de uma vez

3 O programa inglês recebeu diversos prêmios, entre eles o Bafta TV Awards (2014) e o National Television Awards (2014 e 2015), na categoria de televisivos "factuais". Possui versões em países como Austrália, Canadá, Estados Unidos, Itália, Israel, Bélgica e Espanha.

4 Neste artigo, as cenas descritas e frases e diálogos transcritos, em tradução minha, referem-se às duas temporadas australianas, que mantiveram o mesmo elenco. A primeira temporada teve dez episódios; a segunda, oito, com, em média, 1 hora de duração cada.

como uma narrativa “através do espelho” [*through the looking glass*], em alusão ao livro de Lewis Carrol, e por meio de expressões como “estranhamente envolvente” [*weirdly compelling*] (*Newcastle Herald*) e “um exemplo delicioso de participação da audiência” [*a delicious example of audience participation*] (*The Australian*). Louise Rugendyke (2015), do *Sydney Morning Herald*, viu nele, para além de um programa humanizador e com grande potencial de entretenimento, um instantâneo do país e uma fonte importante de dados. Para essa crítica, políticos e produtores de televisão deveriam assistir ao *Gogglebox* para compreender como celebridades e questões polêmicas são tratadas por pessoas comuns, na vida cotidiana.

Entre os programas exibidos e comentados pelos espectadores-participantes do *Gogglebox* australiano, estão os próprios *reality shows* (principalmente), séries televisivas, filmes, esportes, programas de auditório, entre outros, de diversas emissoras. Tem-se, portanto, um diferente desdobramento da metatevê (SERELLE, 2009), não somente porque é um *reality show* que trata de *reality shows* e outros televisivos, mas pelo efeito de abismo de se assistir, na TV, ao próprio ato do espectador. Uma das noções afirmadas pelo programa, por meio da recepção como entretenimento é a de que o espectador empírico, à semelhança do leitor empírico de Eco (1994), é desiderativo, sendo incontrolláveis os sentidos que produz. No entanto, são também nítidas no show algumas passagens em que o entretenimento televisivo conduz a emoção dos espectadores, que, em interação complexa, muitas vezes se auto ironizam e se mostram conscientes do jogo.

Pretendo demonstrar que o revigoramento do espectador em *Gogglebox* não implica a diminuição das dimensões do poder simbólico da televisão, pois algumas crenças acerca do meio são fortemente reafirmadas no programa. Entendo, neste artigo, como “poder midiático” o que Couldry (2002) identifica, de modo geral, como grande concentração de poder simbólico em determinado setor da sociedade – a esfera midiática, aqui, em particular, a televisão. Esse poder é legitimado e naturalizado por meios de diversos processos, sendo, muitas vezes, reproduzido pelas próprias encenações ou rituais midiáticos. A ideia é a de

que *Gogglebox* afirma e reproduz alguns conceitos acerca do meio, construídos no século XX e agora atualizados, tais como sua condição de mídia doméstica, sua função de instituir coletividade e sua capacidade de revelar, na diversidade, aspectos do nacional.

Convém ainda ressaltar que essa narrativa sobre as práticas do espectador manifesta-se no contexto em que a televisão, como a conhecemos, sofre alterações profundas a partir da segunda metade do século XX, com a pluralização das telas, modos de ver e formas de distribuição. Talvez não seja de todo arbitrário comparar, em alguns aspectos, esse momento do espectador com o vivido recentemente pelo leitor, principalmente a partir da década de 1990, marcada pela emergência das redes digitais. Naquele período, disseminou-se, mais fortemente, o vaticínio sobre o fim dos livros e proliferaram-se reflexões, historiografias e imagens sobre leitores (ZILBERMAN, 2001)⁵. Assim, um dos modos de se compreender *Gogglebox* pode se dar, também, a partir de um sentimento de incerteza sobre o futuro da televisão. Nesse *reality show*, colocar o espectador na tevê não deixa de ser um modo de afirmar a pertinência dele e as características da relação televisual, que não seria redutora ou ultrapassada, mas definida por uma sociabilidade particular, que iremos analisar neste artigo.

A recepção como entretenimento

Gogglebox mostra-nos o que estudos de comunicação e cultura, como os britânicos, já defendiam no final da década de 1950 “que as massas não existem de fato, o que existem são modos de ver pessoas como massas” (WILLIAMS, 2015, p. 16). A compreensão da audiência como massa homogênea e rebaixada foi, segundo Williams (2015), uma abstração forjada a partir da emergência de meios de comunicação de difusão alargada, que transmitiam notícias e entretenimento. As “massas” tornaram-se uma fórmula para se descrever o polo oposto da produção,

5 *Fim dos livros, fim dos leitores?* é o título dessa obra, em que se recuperam as teorias da leitura e se discutem tanto o leitor emancipado como ameaçado na entrada do século XXI, em face das tecnologias multimídias e das redes digitais. Ver ainda, sobre o tema, *Uma história da leitura*, de Alberto Manguel (1997), *Leitura, história e história da leitura*, organizada por Márcia Abreu (1999) e *Os desafios da escrita*, de Roger Chartier (2002).

o desconhecido – aquilo em que não me incluo. Elas designam “a vulgaridade do gosto e dos hábitos, algo que seres humanos imputam com facilidade a outros seres humanos” e foram tomadas “como pressuposto, como uma forma de estabelecer contato” (Ibid., p. 17).

Para referir-se à televisão e seu sistema de transmissão, Williams (2003) sempre preferiu o termo “*broadcast*” (difusão ampla, radiodifusão) a “meio de comunicação de massa”, expressão que indica formas tanto de integração social como de controle. Mesmo tecnologicamente, o rádio e a televisão foram desenvolvidos para a transmissão em casas *individuais*, com raras tentativas na história de se criar uma recepção realmente em massa – como no caso da Alemanha nazista, em que Goebbels organizou nas ruas grupos de audição pública obrigatória (Ibid.).

O caráter doméstico definiu a televisão do século XX. Historicamente, como recupera Williams (2003), a busca pela tecnologia televisiva e a emergência do lar privatizado [*privatised home*] se interpenetram. Criou-se uma demanda por mobilidade, por ver o mundo lá fora, porém a partir da segurança e da autonomia relativa do lar familiar, fortalecido com a melhoria nas condições de trabalho desde a segunda metade do século XIX. O cinema, como compara Ellis (1982), era o entretenimento para o casal que saía à noite, mas a televisão já estava no lar, convivendo, na sala de estar, com objetos demasiadamente familiares, como nossas fotografias.

Sabemos que desde o final do século passado as práticas dos espectadores mudaram radicalmente, não apenas com o surgimento do controle remoto. Hoje, a televisão é assistida em muitas outras telas fora do próprio lar e, mesmo no lar, a televisão não é necessariamente assistida de forma gregária, com as pessoas reunidas ao redor dela, vendo, ao mesmo tempo um mesmo programa. No entanto, é essa condição de assistência que *Gogglebox* conserva, um tanto artificialmente (como toda realidade de *reality show*), na afirmação do universo do lar. Os lares são, no programa, as unidades que diversificam e que, ao mesmo tempo, permitem ver um conjunto australiano de espectadores – que é tomado

pela nação, como veremos adiante. O elenco do programa é composto por dez lares, nas principais cidades australianas, com perfis diferenciados, que imprimem o efeito de estarmos diante de pessoas “comuns”, isto é, que até então não pertenciam anteriormente ao mundo midiático: Adam e Symon, estudantes de fisioterapia; Anastasia e Faye, amigas descendentes de pais gregos; os Dalton, uma família mais ortodoxa, composta por um pai executivo, mãe e duas filhas adolescentes; o casal homossexual Wayne e Tom; os casais Keith e Lee; Mick e Di; os Delpechita, família de imigrantes do Sri Lanka, radicada há 25 anos na Austrália; Angie e Ivie, amigas que criam vários cachorros; e duas outras famílias mais numerosas, os Jackson e os Kidd.

Entre os lares, ou mesmo dentro dos próprios lares, as decodificações expressas verbalmente ou por meio de outras expressões (gestos, troca de olhares, risos etc.) são, em geral, singulares. Uma celebridade, por exemplo, aparentemente unânime na cultura televisiva australianas, como Chris Brown, veterinário protagonista do *reality show Bondi Vet*, de grande audiência, pode ganhar comentários desabonadores, ser considerado por Angie “o homem mais chato do mundo” [*the most boring man in the world*] e descrito por Di como um sujeito irritante, que parece “um puritano” que “nunca tomaria um drinque ou...” [*a puritan, he would never have a drink or...*]. Quando da reprise de *Crocodilo Dundee*, apresentado na TV como filme clássico e icônico, Wayne mostra seu descontentamento acerca do modo estereotipado como os australianos foram representados no estrangeiro [*overseas*]: “Tivemos duas gerações de norte-americanos pensando que cangurus pulam nas nossas ruas e que nós matamos crocodilos no rio” [*We had two decades of Americans thinking kangaroos jump on our streets and that we kill crocodiles in the river*]. Outro *reality show*, *Geordie Shore*, da MTV, mostra jovens saindo à noite para se divertirem e se embriagarem, e depois retornarem bêbados para conviver na mesma casa (em que vomitam, urinam na calça, tiram a roupa, fazem sexo etc.), irá dividir os espectadores-participantes em gerações: adolescentes e jovens gargalham, os mais maduros, principalmente pais de família, aparentam preocupação e reprovam o comportamento dos participantes.

Gogglebox tampouco poupa os participantes de serem expostos em seus preconceitos, moralismos ou ignorância. Em um dos episódios, o pai da família Dalton, que parece ser a de maior poder aquisitivo, pergunta se um programa se passa no Qatar. Uma das filhas adolescentes, Holly, pergunta: "Qatar é um país? Pensei que fosse somente uma companhia aérea." [*Is Qatar a country? I thought it was just an airline*]. Logo depois, pergunta onde fica o país. A outra filha, Millie, responde, seriamente: "Na Índia", e é observada com espanto pelo pai.

As divergências entre os espectadores são muitas, e abrangem desde preferências por determinados participantes de *reality shows* e celebridades até posicionamentos acerca da política nacional e internacional, noticiada nos telejornais, passando por comentários acerca da atuação da polícia de imigração, turismo sexual na Tailândia, pessoas que dirigem alcoolizadas, etc. Esse leque temático amplo é característico da forma cultural televisiva, que concentrou eventos (de noticiários, debates públicos, entretenimento, etc.) que antes desenvolviam-se na sociedade em formas especializadas (WILLIAMS, 2003). Em *Gogglebox*, os programas televisivos veiculados servem de assunto para a interação entre as pessoas no lar, que em alguns momentos se utilizam de celulares e *tablets* para pesquisar e conversar sobre algo relacionado ao que assistem na TV, o que demonstra a presença de outras telas. A sala de tevê é mostrada, ao mesmo tempo, como um espaço privado e de sociabilidade, em que as pessoas bebem, comem, xingam, fazem exercícios físicos, brincam com seus animais de estimação.

Nessa recepção, há também, claro, concordâncias, momentos em que o codificado na produção televisiva, principalmente no âmbito do entretenimento, alcança efeitos emotivos (sustos, risadas, choros), de certa forma equalizando os lares, como no caso do *reality show The Bachelorette*, programa de namoro em que uma mulher escolhe seu pretendente. O episódio final leva alguns participantes de *Gogglebox* às lágrimas. Contudo, essa sequência, que passa pelos diversos lares, é finalizada em chave irônica, como se a própria televisão, de forma cínica, tivesse consciência do momento melodramático que criara.

Angie pergunta, com pesar, a Yvie, companheira com quem divide a casa, o que elas assistiriam agora que *The Bachelorette* havia acabado. “Pornografia” [*Porn*], responde Yvie sarcasticamente.

Teoria e política do receptor

Não há como examinar essa recepção transformada em entretenimento sem pensarmos que a imagem de um espectador emancipado foi, antes, uma reivindicação teórica. Na crítica cultural, o deslocamento do interesse centrado no polo da produção para o da recepção, deu-se, primeiramente, na teoria literária, em estudos como os de Jauss (1994) e Iser (1996; 1999), nos anos 1960 e 1970. Demandava-se nesse período, em diversas frentes, uma nova crítica que atentasse para o sujeito então obscuro que era o leitor. Roland Barthes escreveu vários ensaios sobre o assunto⁶ e em um deles postula o leitor como o lugar em que a multiplicidade das escrituras de um texto se reúne e se realiza. O leitor é o sujeito capaz de desfiar essas escrituras, propondo-lhes um sentido. Segundo ele, fazia-se necessário, portanto, inverter as instâncias: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 64).

O próprio romance experimentou protagonizar o leitor, como em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (1999), história da busca por uma narrativa inacabada, publicada em 1979. Na mesma época, Eco (1986) escrevera seu *Lector in Fabula*, sobre o caráter imprescindível do leitor em todo texto. Como explica em texto posterior (Id., 1994), em que cita Calvino e Borges, o título aludia à expressão italiana *lupus in fabula*, que menciona o lobo como elemento integrante de todas as histórias. Por analogia, Eco homenageava o leitor como “ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”. (Ibid., p. 7). O autor desenvolveu a teoria do leitor modelo, uma espécie de colaborador que um texto não somente previa, mas criava, diferenciando-o do leitor empírico, de prática anômica.

6 Ver, como exemplo, em *O rumor da língua* (BARTHES, 2004), os textos “Da leitura”, “Escrever a leitura” e “A morte do autor”.

Aqui, os modelos para se pensar leitor e espectador se cruzam novamente; não necessariamente se confundem, mas compartilham perspectivas. Segundo McGuigan (2013, p. 11), as ideias de Eco (por sua vez, já um desdobramento da teoria do leitor anterior) estão na base tanto de uma teoria do espectador como no modelo codificação/decodificação de Hall.

O argumento aqui [em Hall] era o de que a codificação dos textos não ditava suas decodificações. Pode haver decodificações múltiplas, motivadas socialmente. Hall relacionou primeiro o modelo à ideologia de classe, sugerindo, por exemplo, que os espectadores da classe operária poderiam decodificar notícias televisivas de forma diferente dos espectadores de classe média. O pensamento foi estendido para decodificações diferenciadas de acordo com o gênero e a etnia. Isto abriu uma linha de pesquisa que se tornou não apenas interessada em decodificações diferenciadas, mas também nas práticas sociais do ato de assistir à televisão, e se inclinava a enfatizar a posição diferenciada e os gostos dos homens e mulheres, inspirando-se na teoria dos usos e das gratificações. Em resumo, então, foi dada uma ênfase a uma audiência ativa: o que as pessoas faziam com a televisão, não o que ela fazia com os espectadores.

O estudo de Hall traz contribuições importantes aos estudos de televisão, entre elas a forma como explica, por meio da semiótica, a transparência do signo televisivo, sua iconicidade e tendência para ser apreendido como a própria coisa que medeia, uma vez que “os códigos de percepção visual são amplamente distribuídos e [...] esse tipo de signo é menos arbitrário do que um signo linguístico” (HALL, 2009, p. 371-372).

De certo modo, as três posições hipotéticas apresentadas por Hall para a decodificação (“hegemônica-dominante”, “código negociado” e “código de oposição”) podem ser verificadas em *Gogglebox*, ainda que pese o caráter ligeiro dos comentários e a superficialidade da narrativa de *reality shows*. Nos casos de não correspondência aos sentidos dominantes veiculados, os espectadores manifestam-se de dois modos principais, que não se excluem necessariamente: na maioria das vezes, estabelecem a diferença em relação aos enunciados televisivos, ao que é veiculado como “conteúdo” nesse meio, e é, então, questionado e debatido; em outros momentos, mais raros, desafiam as próprias mediações

televisivas, no que se refere, por exemplo, ao questionamento acerca dos gêneros predominantes, ao modo como as pessoas são ali representadas, das estratégias narrativas. Evidentemente, não é possível saber se a predominância do primeiro modo se deve a uma característica da própria recepção (o que talvez confirme o efeito de transparência da mediação televisiva e a sua naturalização) ou se resulta do material que é privilegiado na edição. De todo modo, isso nos traz a questão de como uma “política da significação” (Ibid.), que pretende embates discursivos mais aprofundados, deve considerar essa segunda dimensão, a da leitura crítica da própria mediação televisiva, que deve ser constantemente desafiada.

Nesse ponto, convém recuperar o pensamento de Silverstone (2002) sobre a mediação do cotidiano. Para o autor, o pressuposto de que as audiências são ativas implica uma consequência moral, até então negligenciada: a de que as audiências possuem responsabilidade sobre suas práticas como espectadores e que são cúmplices do que assistem. Silverstone (2002, p. 774, tradução nossa) considera que a noção de audiência ativa é, até o momento, limitada, e que “não ultrapassa a experiência imediata do indivíduo, na medida em que não ultrapassa a recepção de conteúdo”⁷. O espectador verdadeiramente ativo, responsável pela sua condição de espectador, deve, portanto, desafiar e questionar as mediações midiáticas, intenções presumidas de produtores, as estruturas de produção, estratégias de linguagem, o papel reservado ao próprio espectador nesse engajamento. “Esse tipo de relacionamento crítico com as mídias é a pré-condição para um questionamento moral e ético das mídias” (loc. cit.)⁸.

A televisão entre o lar e a nação

A (re)produção da sala de TV e das práticas dos espectadores, com os variados tipos de interação tendo a televisão como referência, constitui, evidentemente,

7 No original: “it does not move beyond the immediate experience of the individual, and insofar it does not move beyond the reception of content”.

8 No original: “This kind of critical relationship to the media is a precondition for any ethical or moral interrogation of the media.”

a narrativa central de *Gogglebox*. No entanto, outra narrativa, que naturaliza conceitos sobre as relações entre televisão, espectadores e sociedade, constrói-se em um segundo nível (ou sistema). Assim como Couldry (2004) apropriou-se da noção de “mito” em Barthes (2001) para colocar em relevo arranjos do *reality show Big Brother*, pretendo, neste segmento, de modo análogo, examinar algumas das reivindicações centrais de *Gogglebox* no que se refere ao poder midiático da televisão. Indo diretamente a Barthes (2001), compreendemos que o mito é um conceito intencional que opera e é naturalizado em um segundo sistema semiológico. Nem oculto nem evidente demais, o mito não esconde suas intenções, mas as naturaliza. Pensando em *Gogglebox*, o que as estratégias de linguagem do programa afirmam nesse segundo nível, em que as estratégias não são comumente percebidas como tais, mas como um sistema de fatos?

Primeiramente, que a televisão persiste, mesmo em contexto de mídias sociais, como um importante meio de integração nacional. A voz em *off*, na abertura do programa, que cobre imagens de cidades, antenas e dos lares dos participantes, sugere que parte significativa da sociedade australiana pode ser acessada pelo televisivo, entendido não somente por aquilo que a TV enquadra, seleciona e veicula, mas principalmente pela construção de uma comunidade de telespectadores. “*Toda noite*, na Austrália, mais de quatro milhões de nós escolhem passar a noite à frente da televisão. Você já se perguntou alguma vez ao que as pessoas estão assistindo? Descubra o que as pessoas pensaram sobre o que foi exibido nos últimos sete dias” [grifos meus]. [*Every evening, in Australia, more than four million of us choose to spend the night in front of the telly. Have you ever wondered what other people are watching? Find out what people thought about was on in the last seven days*]. O pronome “nós” evoca a coletividade e o pertencimento. Assistir à TV é uma *escolha*, um hábito [*toda noite*] que solda o nacional e proporciona um senso de conectividade. No ato de assistir à TV, sentimo-nos parte de um todo maior, afinal “somos” quatro milhões diariamente acompanhando a programação. *Gogglebox* afirma, assim, a dimensão do poder midiático a que Couldry (2002) denomina como enquadramento [*framing*], isto é, a

capacidade que as mídias possuem de selecionar, emoldurar e narrar determinados eventos sociais de forma simultânea para uma coletividade, proporcionando o sentimento de que estamos engajados ao redor de uma situação midiática. A autoridade da televisão, nesse caso, é sustentada tanto por meio do senso de simultaneidade como de união [*togetherness*].

Assistir ao programa é colocar-se, de dupla maneira, nesse abismo de espectadores: como a “mosca na parede”, que possui acesso à privacidade dos outros, como é da natureza e da promessa do gênero *reality show*; e como parte dessa comunidade de espectadores. *Gogglebox* reforça que, mais do que assistir a programas, nós assistimos fundamentalmente à TV. Com a questão do fluxo em mente, Williams (2003) já havia apontado para a necessidade de se apreender a “experiência televisiva” essencialmente pelo modo como as pessoas se engajam numa “noite de televisão”, com elementos e formas audiovisuais heterogêneas. “E, de fato, isso é reconhecido no modo como falamos em ‘assistir à televisão’, ‘ouvir rádio’, escolhendo referir-se ao geral, e não à experiência específica” (Ibid., p. 89-90, tradução nossa)⁹. *Gogglebox* não faz referências ao fluxo, mas sua dinâmica evidencia uma semana assistindo à TV à noite, com programas de temática diversificada, e fixa essa prática e suas consequentes formas de interação como uma particularidade do meio.

Mas que imagem de nação é essa que se engaja ao redor de uma situação midiática? Fundamentalmente, é a de uma Austrália marcada pela diversidade, tanto nas reações e opiniões emitidas como composição de sua população, hoje, resultante de imigração constante. Daí a importância, no elenco, da família Delpechita e das amigas gregas, que embora possuam sotaque e usem expressões em sua língua natal ou de seus ascendentes, falam como cidadãos australianos, o que sugere sua integração e absorção no cotidiano daquele país. Convivendo com os lares de outros dois casais heterossexuais, Wayne e Tom, homossexuais, embora minoria, possuem participação ativa no programa. A nação australiana de

9 No original: “And indeed this is recognised in the ways we speak of ‘watching television’, ‘listening to the radio’, picking on the general rather than the specific experience”.

Gogglebox é um país agregador, de convivência entre os diferentes e a televisão faculty esse imediatismo coletivo. No entanto, como adverte Couldry (2002) acerca do poder midiático do “enquadramento”, essa é uma forma abstrata de união – diferentemente de experiências mais diretas no social – que pode operar sem alterar, de fato, reais segregações de uma sociedade.

Outra importante forma de afirmação do poder simbólico da televisão, em *Gogglebox*, está na conservação de seu aspecto doméstico, que estrategicamente omite o caráter ubíquo da TV, hoje, no que se refere à pluralização e portabilidade das telas. A preservação da televisão no lar reitera sua importância como elemento mediador e de sociabilidade entre os membros da família, que assume diversas formas na contemporaneidade. A janela televisiva permite que assuntos do mundo lá fora sejam debatidos. Laços estabelecem-se pelo entretenimento, mas também pela oportunidade que, por exemplo, diante de um evento na tela, pais têm de aconselhar seus filhos, ou pelo modo como um casal, a partir da cena de um *reality show* sobre casamento, relembra algum momento da vida. A televisão torna-se, assim, uma mídia afetiva, que evoca nossa memória – que é também televisual, referente a filmes, séries, telenovelas do passado –, envolve nossos gostos e desperta reações. Como sugerem os perfis dos participantes construídos e divulgados no site da emissora¹⁰, todos nós possuímos interações com o televisivo, rituais para assistir à TV, projeções e investimentos imaginativos acerca de suas celebridades, desejo de participar, de algum modo, desse mundo.

Na crítica que faz ao lugar previsto ao espectador pelo dispositivo televisivo, Jean-Louis Comolli (2008) considera a experiência de se assistir à tevê, se comparada à do cinema, como menos imaginativa e fecunda. Para ele, a dimensão reduzida do aparelho, seu caráter de eletrodoméstico ou móvel, em um ambiente iluminado ou a meia-luz, repleto de objetos familiares, e, ainda, “a ausência de outros espectadores, esses estrangeiros com os quais compomos um público nas salas de cinema, tudo isso contribui para *desencantar* a relação televisual”

10 Disponível em: <<https://goo.gl/4wajp7>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

(COMOLLI, 2008, p. 139). No entanto, parece-me que essa é apenas uma forma, de cotejar e de avaliar a experiência televisiva, que despreza outros elementos envolvidos na relação entre a tevê e os espectadores. Podemos argumentar que esses aspectos domésticos e familiares preponderantes do meio, como descritos por Comolli (2008) e reafirmados na *mise-en-scène* de *Gogglebox*, são importantes definidores de uma sociabilidade primária, que se dá fortemente no lar, a partir e ao redor da televisão. Nesse ambiente, as diversas narrativas midiáticas desse meio são apropriadas e discutidas, entre familiares, na formação de perspectivas privadas, que irão reverberar socialmente.

Ao mesmo tempo conservador, no que se refere à reiteração de dimensões desse simbólico televisivo, centrado no lar, *Gogglebox* acena para aspectos de atualização do meio, em uma economia midiática pautada pelo “*zeitgeist* interativo” (ANDREJEVICK, 2014), em que se alardeia o fim da nítida separação entre instâncias de produção e consumo, entre o que Couldry (2002) separou didática e dicotomicamente entre mundo da mídia e mundo ordinário. As mídias sociais (Instagram, Twitter, Facebook) têm, por exemplo, produzido cada vez “celebridades ordinárias”, um oxímoro, ou uma categoria fusional que Grindstaff (2014, p. 235, tradução nossa) utiliza-se para descrever “um espaço crescente e progressivamente institucionalizado, situado entre a celebridade ‘real’ (arraigada em uma visibilidade midiática sustentada) e a ordinariedade ‘real’ (localizada largamente fora da visibilidade midiática)”¹¹. Na televisão, o *reality show*, como gênero, opera com a mesma lógica. Para Andrejevick (2014), a promoção desse gênero sinaliza a promessa de uma revolução interativa maior, em que o tecnológico finalmente propiciaria a retomada de uma era romantizada, de comunidade e participação. *Gogglebox* literalmente protagoniza a audiência, mostrando pessoas ordinárias como ativas, participativas, constituintes do próprio *show* midiático, porém, como mostrei, isso se dá por meio de uma negociação, em que a televisão não abdica

11 No original: “a growing and increasingly institutionalized space situated between ‘real’ celebrity (rooted in sustained media visibility) and ‘real’ ordinariness (located largely outside media visibility)”.

de demonstrar, entre a nação e o lar, sua importância social. Esse nascimento do espectador não se paga, necessariamente, com a morte do espetáculo televisivo.

Considerações finais

Este artigo mobilizou, principalmente, noções de estudos de mídia e literários, a partir da interdependência entre teorias do espectador e do leitor – esta lançando as bases para aquela. Isso sugere que embora as culturas do livro e a das mídias estejam inscritas em lados opostos da razão dualista (MARTÍN-BARBERO, 2014), elas se comunicam em pontos estratégicos, entre eles o da recepção. Afinal, se por exemplo, usamos livremente textos literários, afastando-nos até mesmo dos limites do interpretativo, alcançando o que Eco (1994) chama de “jardim particular”, por que não faríamos o mesmo com os textos televisivos? Por que não seríamos indisciplinados, de maneiras diversas, em relação àquilo que se supõe ser o sentido geral da codificação televisiva?

A imagem predominante do espectador em *Gogglebox* é a de um sujeito singularizado e crítico, com comentários, pensamentos e reações diferenciadas a cada interação, em um lar que possui também diferentes composições e características próprias (ambientes, objetos pessoais, hábitos, regras etc.). Contudo, essa relação com a televisão possui níveis. Se os espectadores-participantes, em geral, relacionam as narrativas a que assistem com as próprias vidas, negociando ou fazendo oposição ao conteúdo, poucos, de fato, nas cenas exibidas, expressam um relacionamento crítico com a mediação televisiva, contestando “as regras do jogo de que participam quando assistem a [um] programa” (SILVERSTONE, 2002, p. 774, tradução nossa)¹². Como reivindica Silverstone (2002), apenas desse modo, questionando-se as estratégias de representação midiática e a nossa cumplicidade na condição de espectadores, podemos exercer a responsabilidade sobre mediações do cotidiano, como as televisivas.

12 No original: “the rules of the game in which they are participating by watching the program”.

A ideia de massa – embora importante para a economia do sistema *broadcast* – é substituída pela imagem de uma audiência diversificada, que, no entanto, engaja-se, com suas diferenças, em uma situação midiática referenciada pelo televisivo. A dimensão do poder simbólico da televisão afirma-se, então, não pela ideia de que ela é capaz de inculcar “mensagens” – essa noção é, de fato, combatida –, mas pela capacidade de propiciar interações e sentidos de simultaneidade e união entre espectadores.

A afirmação da diversidade e do espectador ativo não impede, contudo, que, em determinados momentos, mostrem-se potências do entretenimento, no que se refere a um campo de prescrição de efeitos. Cenas eróticas, melodramáticas, de suspense etc., envolvem corpo e mente dos espectadores. Muitas vezes trata-se, contudo, de um jogo, com ingresso em mundos possíveis (o jogo esportivo, a série televisiva, o episódio de *reality show*), que pode ser interrompido, por exemplo, por um comentário irônico desse próprio espectador, justamente quando ele parecia completamente “ganho”.

Interagimos com a TV, e simultaneamente, com os espectadores ao nosso redor, no lar. Sabemos que essa condição de assistir à TV, apresentada como padrão em *Gogglebox*, atende, primeiramente, aos objetivos do programa. É um ambiente simulado, como é comum e já naturalizado nos *reality shows*, que permanecem, contudo, bem-sucedidos na afirmação da crença de que, por meio de simulações como esta, algo da realidade observada pode de fato emergir. A “sala” ou “quarto de TV” de *Gogglebox* omite diversas outras formas de audiência, em contexto de expansão da TV para outros ambientes e telas. Mas essa condição não é irreal; é também histórica e persiste, hoje, em diversos lugares, com estreita vinculação entre lar e televisão. Mais do que isso, a “sala de TV” de *Gogglebox* obriga-nos a pensar, de forma diferente, as práticas dos espectadores e sua sociabilidade. Na multiplicação desses lares e por meio da diversidade deles chega-se ao esboço de nação. Estrategicamente, a televisão foi sempre uma mídia marcadamente nacional, pelos custos de sua implantação, pela responsabilidade imputada a ela de – em alguns países mais do que em outros

–, educar e instruir –, por sua capacidade comunicativa, que serve à difusão de interesses políticos e econômicos. No contexto atual, em que as narrativas audiovisuais fluem de forma cosmopolita por sistemas de distribuição, que passam ao largo de regulações, constrangimentos ou sentimentos nacionais, *Gogglebox* sinaliza para este “comum”, entre a afetividade do lar e a diversidade da nação, que ainda nos parece caro. Entre a pluralidade de telas do século XXI, esse pode ser o lugar estratégico da televisão, ou de uma forma de se assistir à televisão, originalmente relacionada ao *broadcast*.

Referências

ANDREJEVIC, M. When everyone has their own reality show. In: OUELLETTE, L. (Ed.). *Acompanion to reality television*. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. p. 40-56.

BARTHES, R. *Do rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2001.

CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHARTIER, R. As revoluções da leitura no ocidente. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, Mercado das Letras, 1999. p. 19-31.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.

COMOLLI, J. L. Retrospectiva do espectador. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 135-142.

COULDRY, N. *The place of media power: pilgrims and witnesses of the media age*. New York: Routledge, 2002.

COULDRY, N. Teaching us to fake it: the ritualized norms of television's "reality" games. In: MURRAY, S.; OUELLETTE, L. *Reality TV: remaking television culture*. New York: New York University Press, 2004. p. 57-73.

ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLIS, J. *Visible Fictions: cinema, television, video*. London: Routledge, 1982.

GRINDSTAFF, L. *DI(t)Y, reality-style: the cultural work of ordinary celebrity*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

HALL, S. Codificação/Decodificação. In: _____. *Da diáspora*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 365-381.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTÍN-BARBERO, J. *A comunicação na educação*. São Paulo: Contexto, 2014.

MCGUIGAN, J. Do populismo cultural ao capitalismo legal. In: *Revista Contracampo*, Niterói, v. 28, n. 3, p. 5-25, 2013.

OUELLETTE, L. (Org.). *A companion to reality television*. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. p. 324-344.

RUGENDYKE, L. Show of the week: Gogglebox. *The Sydney Morning Herald*, Sydney, 10 mar. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2o8DCcx>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

SERELLE, M. Metatevê: a mediação como realidade apreensível. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 167-179, 2009.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, Baltimore, v. 33, n. 4, p. 761-780, 2002.

WILLIAMS, R. A cultura é algo comum. In: _____. *Recursos da esperança*. São Paulo: Unesp, 2015.

_____. *Television: technology and cultural form*. New York: Routledge, 2003. p. 3-28.

ZILBERMAN, R. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

submetido em: 22 dez. 2016 | aprovado em: 4 mar. 2017

“Please, come to Brazil!”: as práticas dos fãs brasileiros do reality show *RuPaul’s Drag Race*

“Please, come to Brazil!”: the practices of Brazilian *RuPaul’s Drag Race* fans

Mayka Castellano¹, Heitor Leal Machado²

1 Professora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ, onde também realizou um pós-doutorado com bolsa FAPERJ. maykacastellano@gmail.com.

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). heitorlmachado@gmail.com.

Resumo

Neste artigo, analisamos as práticas dos fãs do reality show *RuPaul's Drag Race*, que promove uma disputa entre *drag queens*, por meio do monitoramento das interações que acontecem nas páginas de grupos brasileiros do Facebook dedicadas ao programa. Contextualizamos a articulação dessa ativa comunidade de fãs a partir da identificação de um momento político marcado pela radicalização dos discursos sobre a questão dos direitos LGBTQ+. Além disso, avaliamos a influência desse programa na criação e no fortalecimento de uma profícua cena de arte *drag* em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Tal cena se estabelece a partir de festas e clubes noturnos especializados na performance desses artistas, que atraem cada vez mais interesse do público *mainstream*, o que também é problematizado no artigo.

Palavras-chave

Fãs, RuPaul's Drag Race, camp.

Abstract

In this article, we analyze the *RuPaul's Drag Race* fandom by monitoring the interactions that takes place on Brazilian Facebook pages and groups dedicated to the program, in order to discuss its success and local derivatives in a context marked by the radicalization of discourses on the issues of LGBTQ+ rights. In addition, we evaluate the influence of this show in the creation and strengthening of a rich *drag queen* scene in Rio de Janeiro and São Paulo, with the emergence of parties and nightclubs specialized in these artists' performances, which are also increasingly attracting mainstream interest.

Keywords

Fandom, RuPaul's Drag Race, camp.

A questão LGBTQ+ no Brasil passa por um cenário político bastante bipolar, marcado, ao mesmo tempo, por avanços nos direitos dos homossexuais, como o reconhecimento do casamento homoafetivo em 2013³, e por retrocessos, como a proposta de aprovação em 2015 do “estatuto da família”, que apresenta o modelo homem-mulher-criança como o único formato aceitável de arranjo familiar. O projeto foi proposto pelo deputado federal Anderson Ferreira (PR-PE), ligado à “bancada evangélica”⁴ do Congresso Nacional, e relatado por Diego Garcia (PHS-PR), deputado ligado ao Grupo Pró-Vida, da Igreja Católica (ÉBOLI, 2016).

Tal contexto político também é refletido na polarização das práticas sociais. Por um lado, vemos a proliferação de atitudes homofóbicas, como o surgimento de movimentos como o “orgulho hétero”, que se espalha em sites e redes sociais, e a perseguição a lideranças políticas que se destacam na luta pelos direitos dos homossexuais, como o deputado federal Jean Wyllys (PSOL-RJ), único congressista brasileiro assumidamente gay. Embora tenha sido eleito para seu segundo mandato com 144 mil votos no estado do Rio de Janeiro (JEAN..., 2014) e considerado em 2015 pela revista *The Economist* como um dos 50 nomes que mais defendem a diversidade sexual (REVISTA..., 2015), o deputado sofre frequentes ataques na web, além de campanhas de difamação. Às vezes considerado uma “bancada de um homem só” (ABUJAMRA, 2015), Jean Wyllys tenta fazer frente à pauta conservadora do Congresso com projetos de lei progressistas, como a regulamentação da maconha e de profissionais do sexo. No entanto, o deputado é mais conhecido por sua postura combativa no que se refere aos direitos da comunidade LGBTQ+, principalmente pela ausência de um amparo legal a esses indivíduos contra a discriminação e violência.

De acordo com o último *Relatório anual de assassinatos de homossexuais no Brasil* do Grupo Gay da Bahia (GGB)⁵, em 2014 foram documentadas 326 mortes

3 Mais informações em Brasil (2013).

4 Mais informações em Medeiros e Fonseca (2016).

5 O GGB, fundado em 1980, é o mais antigo grupo atuante em defesa dos direitos da comunidade LGBTQ+ no Brasil. Mais informações em: <<http://www.ggb.org.br>>.

ligadas à população LGBT+, incluindo nove suicídios, o que corresponde a um assassinato a cada 27 horas (GRUPO GAY DA BAHIA, 2014). A partir da coleta de dados de agências internacionais, o GGB afirma que 50% dos assassinatos de transexuais registrados no ano passado aconteceram no país. A Secretaria Nacional de Direitos Humanos (SDHPR) registrou no Disque 100⁶ mais de 6,5 mil denúncias de episódios de discriminação contra gays, lésbicas e transexuais somente até outubro de 2014, um aumento de 460% em quatro anos (MACIEL, 2014).

Apesar do grave cenário político e social, percebemos também o surgimento de uma comunidade LGBT+ muito ativa, que se apresenta com bastante força não apenas no ambiente virtual, mas que se torna visível, ademais, em eventos como as paradas do orgulho gay. A maior delas, em São Paulo, reuniu em 2016 dois milhões de pessoas (GONÇALVES; ARAÚJO, 2016), número bastante expressivo, considerando que a população gay brasileira é estimada em 20 milhões de indivíduos (SCRIVANO; SORIMA NETO, 2016).

Dentre as diversas comunidades ligadas ao universo LGBT+ na internet, percebemos uma quantidade expressiva delas associadas a diferentes tipos de consumo cultural, e que podem se manifestar desde o uso de uma *hashtag* em apoio ao "beijo gay" em uma novela da Globo (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2014) até a intensa dedicação a um *fandom* (FISKE, 2001; GRAY; SANDVOSS; HARRINGTON, 2007). Neste trabalho, avaliamos algumas práticas e motivações sociais dos fãs brasileiros do *reality show RuPaul's Drag Race* e a cena *drag*⁷ que se fortaleceu no país graças ao sucesso do programa.

6 O Disque Direitos Humanos é um departamento de ouvidoria nacional sobre o assunto. Ele registra, ainda, violações contra idosos, deficientes, índios, crianças e adolescentes, entre outras populações com vulnerabilidade. Mais informações em <<http://www.sdh.gov.br/disque100/>>.

7 Neste trabalho, faremos constante referência aos termos "*drag queen*" e "travesti". Tendo em vista que para algumas pessoas essas acepções podem não estar tão claras, recorreremos às definições propostas pelo "Manual de Comunicação LGBT" da ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais). Segundo o manual, *drag queens* são: "Home(ns) que se veste(m) com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos. Uma *drag queen* não deixa de ser um tipo de 'transformista' (Indivíduo que se veste com roupas do gênero oposto movido por questões artísticas), pois o uso das roupas está ligado a questões artísticas – a diferença é que a produção necessariamente focaliza o humor, o exagero". A palavra "travesti", por sua vez, pode ser apresentada como "pessoa que nasce do sexo masculino ou feminino, mas que tem sua identidade de gênero oposta ao seu sexo biológico, assumindo papéis de gênero diferentes do imposto pela sociedade. Muitas travestis modificam seus corpos por meio de hormonioterapias, aplicações de silicone e/ou cirurgias plásticas,

Os produtos das indústrias culturais se apresentam cada vez mais como elementos fundadores de um estilo de vida, processo de relevância crescente na construção e manifestação de identidades individuais (KELLNER, 2001). Acreditamos, dessa forma, que a análise da repercussão que esse artefato tem conseguido, tanto em grupos específicos quanto, cada vez mais, entre o público *mainstream*, assim como o crescente interesse despertado na grande mídia pela arte *drag*, pode trazer interessantes contribuições para uma reflexão mais ampla sobre a cultura e a sociedade contemporâneas.

Para a realização deste artigo, além de acompanhar, ao longo de 2015, as páginas criadas por fãs no Facebook (RuPaul's Drag Race Brasil⁸ e RuPaul's Drag Race | BRASIL LIPSYNCERS⁹), também analisamos reportagens da grande mídia que se dedicaram a apresentar os apreciadores do programa. Além disso, realizamos entrevistas com a *drag queen* carioca Rebecca Foxx que vem obtendo destaque na cena *drag* da cidade (contato realizado através dos sites de redes sociais).

Gentlemen, start your engines, and may the best woman win!

RuPaul é um fenômeno midiático: grava discos, escreve livros, produz e apresenta programas de televisão há mais de 20 anos. A imagem construída por RuPaul gerou a visibilidade necessária para que, há nove temporadas, ela seja a *mamma drag* responsável por eleger a próxima *America's next drag superstar*. Essa é sua missão em *RuPaul's Drag Race (RPDR)*, seu programa de maior sucesso. No Brasil, a atração se tornou conhecida principalmente depois de entrar para catálogo da Netflix, onde recebe a seguinte descrição: "A famosa *drag queen*

porém, vale ressaltar que isso não é regra para todas (definição adotada pela conferência nacional LGBT em 2008). Diferentemente das transexuais, as travestis não desejam realizar a cirurgia de redesignação sexual (mudança de órgão genital)." Disponível em: <<http://bit.ly/1KQjJsw>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

8 Disponível em: <<https://www.facebook.com/rupaulsdragracebr/?fref=ts>>.

9 Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/rupaul/?fref=ts>>.

RuPaul é a apresentadora desse *reality show* competitivo, que é meio '*America's Next Top Model*'¹⁰, e fabuloso por inteiro".

No programa, que exibe em 2017 sua nona temporada, *drag queens* participam de desafios que envolvem sessões de foto, desfiles, confecção de roupas, além de atuarem como cantoras, dançarinas, dubladoras, comediantes e atrizes. Ao final de cada episódio, RuPaul e os jurados escolhem a dupla com o pior desempenho, que precisa participar de um duelo de dublagem¹¹ que, por sua vez, definirá a eliminada da semana¹². Quando restam apenas três finalistas, é a própria RuPaul quem decide a grande vencedora da temporada, que levará o título de *American Drag Superstar*, além do prêmio de cem mil dólares.

Seguindo o modelo adotado em programas do gênero "*reality* de competição", a atração intercala cenas de disputa das provas com aquelas captadas pelas câmeras instaladas no estúdio onde as participantes¹³ passam a maior parte do tempo se preparando para as atividades e "se montando" para os desfiles que acontecem ao final de cada episódio. Dessa maneira, são exploradas as relações interpessoais entre as competidoras, que variam da construção de fortes laços de amizade até os típicos "barracos", tão frequentes em *reality shows* de convivência como o *Big Brother*, além de uma forte intervenção da equipe de edição. O lado emocional da disputa é enfatizado e complementado por *RuPaul's Drag Race: Untucked!*, material exibido logo após o episódio da *Drag Race* que mostra cenas de fora da edição final do programa.

RPDR é um típico exemplo de pluralidade da programação contemporânea, ou do modelo da "cauda longa" (ANDERSON, 2008), como alguns pesquisadores preferem chamar a multiplicação da programação de nicho, cuja audiência

10 *America's Next Top Model* é um *reality show* de bastante sucesso criado e apresentado pela modelo Tyra Banks. O programa, que foi ao ar pela primeira vez em 2003, já está em sua vigésima segunda temporada.

11 No duelo, as duas *drags* precisam dublar e dançar uma música previamente escolhida pela produção, ao mesmo tempo, no palco principal da atração. A melhor performance garante à participante a continuidade no programa.

12 *RuPaul's Drag Race* é exibido originalmente, na TV americana, semanalmente.

13 "Montadas" ou "desmontadas" das roupas e perucas que compõem as personagens, as participantes sempre respondem pelo nome artístico e são tratadas por pronomes no feminino.

somada já faz frente aos conteúdos consumidos de forma massiva. Ao longo das temporadas, o programa, inicialmente produzido por uma pequena emissora com um orçamento bastante modesto, ampliou consideravelmente seu público e se tornou um verdadeiro sucesso *cult*¹⁴. A repercussão foi tão grande que gerou dois outros produtos: *RuPaul's Drag Race All Stars*, em que participantes das temporadas passadas queridas pelo público recebem uma nova chance, e *RuPaul's Drag U*, que tem como objetivo a busca pela “*drag queen interior*” de mulheres comuns, uma espécie de versão do programa adaptada à cultura terapêutica¹⁵.

Nesse programa derivado, RuPaul não aparece com roupas femininas pois incorpora o diretor de uma escola de *drag queens* que, com seu time de professoras *drags*, ensina mulheres cisgênero a acharem sua *drag interior*, em busca do amor próprio, da confiança, da atitude e da feminilidade. Cancelado após a 3ª temporada, o *reality* apresentava três pessoas comuns como participantes, que partilhavam traumas e histórias tristes enquanto RuPaul sugeria inúmeras dicas de maquiagem e estilo com a ajuda de suas *queens* que, individualmente, ajudavam as competidoras. No final, ao serem julgadas, uma delas ganhava um pequeno prêmio em dinheiro, enquanto todas levavam amor próprio e autoestima para casa.

O camp em *RuPaul's Drag Race*

Relativamente famosa na cena *underground* de Atlanta e Nova York, RuPaul só ganhou visibilidade mundial com o lançamento de seu primeiro álbum em 1993. O sucesso veio após o abandono do *genderfuck*, um estilo performático

14 O sucesso do programa, embora seja bastante expressivo, por exemplo, em sites de redes sociais, ainda não permite sua inclusão no rol dos produtos *mainstream*, pois sua repercussão segue restrita a uma parcela bastante específica da audiência.

15 A cultura terapêutica, de acordo com autores como Frank Furedi (2004), seria uma das características da contemporaneidade e pode ser definida como a tendência de disseminação de um imaginário que coloca a emoção e a subjetividade como elementos primordiais à compreensão de questões relativas a todos os aspectos da vida humana. De acordo com Furedi (2004), um dos principais sintomas dessa fase pode ser medido pelo uso cada vez mais corrente do vocabulário terapêutico, que deixa de se referir apenas a problemas atípicos e estados mentais exóticos para se tornar corriqueiro em situações do cotidiano. Expressões como autoestima, vício, compulsão, depressão, trauma, síndrome, estresse e ansiedade passam a fazer parte do imaginário compartilhado e revelam não apenas uma mudança idiomática, mas o surgimento de novas atitudes e expectativas culturais.

mais subversivo que questiona as noções binárias de gênero ao incorporar características femininas e masculinas. Em uma entrevista de 2013, a estrela *drag* relata como isso aconteceu:

Porque as pessoas sempre me perguntam por que eu fui capaz de transformar algo que era entendido como subversivo em algo que era *mainstream* [...] e eu penso que isso tem mais a ver com um esforço calculado para retirar a sexualidade da minha imagem. Era mais como uma caricatura da Disney do que uma personagem sexualizada, subversiva. Por qualquer razão, as pessoas não se sentiam ameaçadas por mim, e eu acho que isso tem a ver com a sexualidade. Elas não pensam em mim desta forma; elas não se sentem sexualmente ameaçadas por mim. (CHARLES, 2013, p. 2)

Tal "normatização" pareceu ser também adotada pelo Logo, canal que exibe RPDR nos Estados Unidos cujo público alvo era, até 2012, a comunidade LGBTQ+. No mesmo ano, uma reprogramação na grade tornou a orientação do canal mais aberta, visto que, de acordo com uma executiva, "culturalmente nós já passamos desta virada. Para gays e lésbicas, isso é parte de quem eles são, mas eles não se guiam por isso, porque muitos estão orientados em uma vida *mainstream*, plenamente integrada" (LOGO..., 2012).

A ideia de incorporação, tão cara ao entendimento das subculturas, é bastante presente na discussão sobre o programa, seja no campo acadêmico, a partir de recentes contribuições que têm como foco de interesse esse *reality show*, seja nas interações dos fãs mais engajados na internet. Sobretudo no debate acadêmico, tal questão é frequentemente pontuada pelos usos e controvérsias sobre o conceito de camp. Publicadas originalmente em 1964, as *Notas sobre o Camp* de Susan Sontag (1987) definiam essa complexa sensibilidade (acima sugerida pelo canal Logo) a partir de muitas coisas; entre elas, uma capacidade de transformar o sério em frívolo, uma estética, um gosto e até mesmo um "olhar" particular sobre o mundo¹⁶. Esta perspectiva, entretanto, diminuía a até então forte relação do camp com a homossexualidade, esvaziando-o de seu principal agente político.

16 O camp pode ser caracterizado como uma sensibilidade diferenciada em que a estetização, o estilo, o exagero e o artifício são supervalorizados, em um "hedonismo audacioso que sucede ao bom gosto" (SONTAG, 1987; FREIRE

Essa noção foi reivindicada por muitos autores que buscaram reforçar a vinculação do *camp* à cultura *queer*. De acordo com Louro (2004), o *queer* é o sujeito de sexualidade desviante que, sem desejar ser integrado ou tolerado, assume o desconforto da ambiguidade para desafiar as normas da sociedade. O conceito não possui qualquer relação com sexo biológico, gênero ou prática sexual, sendo mais um modelo de constituição de subjetividade e identidade. O *camp*, associado a uma prática cultural, funcionaria, então, como um veículo involuntário para a introdução de uma determinada agenda política no *mainstream*, que passa a reconhecer nesse fenômeno um mercado a ser explorado (MEYER, 1995; DAVY, 1995; CLETO, 1999 *apud* WHITNEY, 2006, p. 37). Nesse sentido, Meyer (2005) define o *camp* como uma paródia *queer*, política e potencialmente crítica. O autor se baseia no trabalho de Linda Hutcheon (*apud* MEYER, 2005), que define a paródia como uma articulação de práticas intertextuais que utiliza as implicações ideológicas e culturais de um texto já existente para criticá-lo. No entanto, o que se nota é um enfraquecimento desse potencial crítico diante das imposições normativas do *mainstream*. A própria carreira de RuPaul, por exemplo, só foi bem-sucedida após excluir de sua performance qualquer subversão que pudesse colocar em risco a ordem heterossexual dominante.

Na verdade, o que se percebe é que RuPaul fez do *camp* um estilo de vida¹⁷ que atravessa toda sua produção midiática, dos livros aos programas de TV. Baseando-se em uma filosofia que busca não levar a vida tão a sério (RUPAUL, 2010), a estrela *drag* promove a positividade e o amor-próprio; tal como em RPDR, onde seus ensinamentos são reiterados ao fim dos episódios, encerrados com um enfático “se você não consegue se amar, como irá amar o próximo?”. Mas, como aponta Edgar (2011), RPDR oferece uma perspectiva limitada da

FILHO, 2003). A dificuldade de definição, a propósito, é apontada por Sontag logo nas primeiras linhas de seu ensaio: “Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade — inequivocamente moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica à satisfação — conhecida pela expressão esotérica *camp*” (SONTAG, 1987, p. 318).

17 João Freire Filho (2003, p. 73) define o estilo de vida como uma sensibilidade individual materializada na escolha de determinados objetos e padrões de consumo como indicativo de uma expressão e distinção social.

cultura *drag*, pois as *queens* enfrentam múltiplas críticas que as direcionam a serem mais femininas e menos andrógenas; como Jade, uma das candidatas da 1ª temporada, criticada por não esconder adequadamente seu pênis. Segundo a autora, isso faz com que o *reality* perpetue determinadas normas de gênero através de performances *drags* mais normativas que subversivas. De fato, é perceptível que participantes que adotam um comportamento e, sobretudo, um visual menos normatizado (principalmente no tocante à ideia de "simulação" de uma *feminilidade*) costumam ter vida curta no programa. É notável também nesse sentido, que, embora seja comum a inclusão de artistas fora do padrão "desejável" de corpo magro entre as participantes, nenhuma delas, nas oito temporadas que foram ao ar, chegou a ser coroada.

Por isso, apesar de promover mais discussões de gênero do que a maioria dos programas na TV, RPDR só busca aumentar a percepção de seu público a respeito de causas homonormativas; isto é, as políticas *mainstream* do movimento LGBT+ (DUGGAN, 2002 *apud* LEMASTER, 2015, p. 178). A homonormatividade, assim, não contestaria as instituições e suposições heteronormativas dominantes, mas, ao contrário, contribuiria para a sua sustentação, "enquanto se compromete com a possibilidade de um eleitorado gay desmobilizado e uma cultura gay privatizada e despolarizada ancorada na domesticidade e consumo" (DUGGAN, 2002, p. 179 *apud* LEMASTER, 2015, p. 184). O consumo, a propósito, é uma temática bastante recorrente no programa, o que pode ser percebido tanto na presença das marcas que patrocinam a atração (que são incorporadas às provas da competição¹⁸) quanto no próprio comportamento das participantes, que costumam fazer comentários ácidos a respeito da qualidade e da quantidade de peças dos guarda-roupas e dos acessórios das demais *queens*.

Ao analisar o *camp* apresentado nos programas de RuPaul, Morrison (2014) o define como "sádico", uma vez que ele reforçaria os papéis de gênero e capitalizaria causas políticas homonormativas. Segundo o autor, estas performances muitas

18 É comum, por exemplo, uma das provas da temporada envolver a gravação de um comercial para a marca patrocinadora.

vezes violentam discursivamente o corpo de mulheres, gordos, idosos e outros grupos minoritários através de representações bem-intencionadas, mas que só reafirmam o privilégio de quem as performa (MORRISON, 2014, p. 125). Isso é ainda mais perceptível em *RuPaul's Drag U*, mencionado anteriormente. Morrison (2014) cita como exemplo o episódio *Lesbians Gone Wild* – em que lésbicas com identidades “masculinizadas” são convocadas a acharem sua “*drag interior*” –, considerando agressiva a forma com que o programa impõe clichês *drags*. O autor afirma que o desdém contra o corpo feminino pode parecer altruísmo, mas acaba por deslocar o enfraquecimento sociopolítico de RuPaul e suas professoras “para as ‘pupilas’, deixando nelas uma caricatura de feminilidade que tem sido historicamente interpretada por corpos gays masculinos, e ignorando a misoginia desta transferência” (MORRISON, 2014, p. 130).

O *fandom* brasileiro de RPDR

Embora a maior parte da população brasileira provavelmente nunca tenha ouvido falar de RPDR, o programa possui uma dedicada comunidade de fãs no país, que vem crescendo substancialmente desde sua entrada para o catálogo da *Netflix*, em 2014. Antes disso, a atração só estava disponível via *download* (ilegal) pela internet¹⁹, uma vez que o canal Logo²⁰ não é retransmitido por nenhum serviço de TV por assinatura no país²¹ (BROOKER, 2009). Em meados de 2015, o canal Multishow,

19 “Em entrevista do CEO da Netflix, Reed Hastings, ao jornal *Folha de S. Paulo* em janeiro deste ano, fica claro que o serviço de oferta de vídeo sob demanda está bastante atento para o interesse do público que as emissoras não conseguem suprir. Sem qualquer pudor, ele revela que a pirataria (como a mídia oficial costuma se referir a qualquer tipo de circulação virtual de objetos culturais que não estejam sob a guarda dos direitos de autor) é sim um dos principais indicadores para a Netflix adquirir séries para o seu catálogo, ou mesmo para produzir seus próprios programas. Segundo Hastings, a partir daquilo que é mais baixado em serviços de troca de arquivos como o BitTorrent, a empresa se empenha em comprar os direitos de transmissão, não só para os Estados Unidos, mas para os demais países em que o serviço é oferecido” (SILVA, 2013, p. 6).

20 O canal possui um site na internet, onde disponibiliza vários vídeos do programa, inclusive episódios completos. O conteúdo é bloqueado para o Brasil, mas alguns fãs conseguem alterar o número do IP do computador (através do acesso via VPN - Virtual Private Network) e “burlar” a limitação de região.

21 Em um show realizado em São Paulo, a vencedora da sexta temporada, Bianca Del Rio agradeceu, em nome de várias participantes, a acolhida que elas vêm recebendo do público brasileiro: “nós admiramos o apoio de vocês, porque eu sei que o programa não passa na TV aqui no Brasil, então vocês têm que fazer download ilegal!” (tradução dos autores).

da Globosat²², atraído pela audiência do *reality* no serviço de *streaming*, começou a transmitir, com alguns meses de atraso, a sétima temporada do programa.

O sucesso de *RuPaul's Drag Race* no Brasil levou ao surgimento de dois derivados nacionais: *Glitter – Em busca de um sonho* e *Academia de Drags*. *Glitter* se orgulha em ser "o primeiro *reality show* feito no país apenas com gays, travestis e *drag queens*"²³. A atração vai ao ar apenas na TV Diário de Fortaleza, o que é significativo tendo em vista que o Nordeste foi, por anos, a região considerada mais perigosa para os homossexuais, concentrando, em 2012, 45% dos assassinatos relacionados à população LGBT+²⁴. Mesmo assim, espectadores do Brasil inteiro conseguem assistir ao conteúdo através do site oficial e de plataformas como o YouTube. A competição acontece dentro do programa de Ênio Carlos, que divide a apresentação com a travesti Lena Oxa, em um bloco de 40 minutos. A cada semana uma participante é eliminada. O prêmio para a vencedora é a "realização de um sonho", que pode ser desde fazer um cruzeiro a reformar a casa, passando por "abrir um salão de beleza", desejo particularmente comum entre as candidatas.

Já *Academia de Drags*, totalmente inspirado em *RuPaul's Drag Race* (espécie de cópia com baixo orçamento), é um *reality show* "com provas inusitadas e divertidas, que visam elevar o nível da competição e testar o talento das competidoras", segundo o site oficial (ACADEMIA DE DRAGS, 2014). Produzido diretamente para a internet, o programa é apresentado pela *drag queen* Silvetty Montilla, e tem a postagem de episódios de 30 minutos duas vezes por semana no YouTube. A primeira temporada foi disponibilizada a partir de outubro de 2014 e a segunda em 2016. A página da atração no Facebook reúne mais de 60 mil pessoas²⁵.

22 Empresa brasileira ligada ao Grupo Globo que, atualmente, oferece 33 canais ao assinante, sendo 20 canais lineares, três exclusivos em HD, now *pay-per-views* e um canal internacional. Disponível em: <<http://canaisglobosat.globo.com/canais/>>.

23 Disponível em: <<http://tvdiario.verdesmares.com.br/>>.

24 Entretanto, de acordo com o GGB, o Nordeste foi superado pela Região Centro-Oeste em 2014, que registrou 2,9 assassinatos para cada um milhão de habitantes.

25 Disponível em: <<https://www.facebook.com/academiadedrags>>.

O interesse dos fãs brasileiros por RPDR é tão grande que as ex-participantes têm visitado o Brasil para fazer shows em diversas cidades, o que motivou uma matéria de página inteira do caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* em janeiro de 2015 (PESSOA, 2015), e também foi destaque no suplemento carioca da revista *Veja* (MEINICKE, 2015). Nas redes sociais das *drags*, é enorme a quantidade de brasileiros que interagem com as artistas, na maioria das vezes pedindo para que elas venham ao país se apresentar, com o indefectível "Please come to Brazil"²⁶.

Curiosamente, boa parte dos fãs brasileiros é formada por mulheres que, inclusive, ganharam o apelido de "RuLoucas" em matéria publicada pela editoria de Entretenimento do portal UOL:

De volta com a 7ª temporada, no próximo dia 02 de março, RuPaul's Drag Race promete reunir fãs e seguidores em frente ao computador para assistir a uma nova disputa pela *drag* mais *sickening*. Nós, do Diversão, aproveitamos para conversar com algumas meninas que vivem, respiram e lip-syncam RuPaul por suas vidas, para saber quais as maiores loucuras que elas foram capazes de cometer pelo programa. Com vocês, a RuLoucas! (BONDUKI, 2015)

As "loucuras" vão de viajar aos Estados Unidos apenas para ver uma apresentação das *drags* a começar a produzir festas no Brasil justamente para poder trazer as artistas, passando, obviamente, pela intensa participação nas comunidades de admiradores do programa em redes sociais, pela prática de se "montar" para sair à noite, pelas tatuagens em homenagem às participantes (exibidas na matéria em uma galeria com dezenas de fotos) e até pela compra de CDs. Em tempos de *downloads* e *streaming*, comprar o produto é quase uma declaração de amor: "Eu não comprava CD fazia anos, mas paguei pra baixar o da Jinkx Monsoon²⁷, pois ela merece", explica a seguidora. Na matéria, uma fã admite a importância da Netflix para o consumo do *reality*:

26 É bastante comum a postagem desse tipo de mensagem por usuários do Brasil, especialmente os associados aos *fandoms*, em páginas de artistas e celebridades nos sites de redes sociais, prática que chegou a gerar *memes* e comentários por parte de usuários de outros países, que estranham o modo insistente dos fãs brasileiros na interação com seus ídolos (STOPERA, 2015).

27 Participante da quinta temporada de *RuPaul's Drag Race*.

Conheçam a Gisele Ramos, jornalista de Porto Alegre. Há dois anos, a moça foi apresentada ao maravilhoso mundo dos concursos de *drag queen*. "Antes dava uma zapeada, quando passava no (canal) VH1, mas acho que nunca cheguei a ver um episódio inteiro. Aí o Netflix ajudou", conta a moça, que viu sua vida mudar a partir daí.

É interessante como nas páginas das redes sociais dedicadas ao programa, o comportamento dos membros difere bastante. Por um lado, há aqueles que se apresentam como apoiadores da arte *drag* e, nesse sentido, são abertos a postagens sobre todas as participantes e também às demais artistas cujos perfis circulam por aquele espaço, por entenderem que, do ponto de vista político, é importante fortalecer a comunidade que gira em torno dessa cultura. Por outro, é possível perceber aqueles que adotam um típico comportamento de fã, agindo como *hater*²⁸ de determinada participante, eventualmente apresentada no programa como "vilã" ou adversária de uma *queen* predileta, uma vez que a edição do programa tende a "novelizar" a narrativa, prática bastante comum em *reality shows*.

Esses espaços também servem para divulgar e incentivar as *drags* brasileiras. Muitas artistas locais usam as páginas de redes sociais criadas para reunir fãs de RPDR com o intuito de divulgar seus vídeos do *YouTube* em que mostram performances e, também, compartilham dicas de como "se montar" (técnicas de maquiagem, uso de enchimentos, colocação de perucas etc.). Em dezembro de 2015, a página *RuPaul's Drag Race Brasil*²⁹ compartilhou uma postagem do *Twitter* da ex-participante Trixie Mattel: "Diz que ama *drag*, mas só assiste à *Drag Race*. É como dizer que ama música, mas só assistir a *American Idol*. Assista às queens locais!"(MATTEL, 2015). O incentivo para o estabelecimento definitivo da arte *drag* no Brasil não vem apenas das artistas estrangeiras. No mesmo mês, uma das unidades do Sesc de São Paulo (Serviço

28 "Odiadores", ao pé da letra, como ficaram conhecidos os indivíduos que, nas redes sociais, interagem com determinados *fandoms* apenas para implicar com os fãs, demonstrando desprezo ou ridicularizando os objetos de culto e celebridades envolvidos nas práticas daquela comunidade.

29 Disponível em: <<https://www.facebook.com/rupaulsdragracebr/?fref=ts>>.

Social do Comércio), tradicional local de educação informal e profissionalizante, ofereceu um *workshop* de montagem para *drag queens*. Em apenas alguns dias, as vagas estavam esgotadas.

Atrás do brilho e das cores de uma drag queen existe um artista que precisa de técnicas específicas para que sua performance seja aplaudida. Esse curso trata da cultura drag em exercícios práticos, oferecendo subsídios para a construção da personagem em técnicas de maquiagem, dublagem, passarela e coreografia. Também serão abordadas as origens da drags, dinâmicas de expressão teatral e autoconhecimento. (SESC SÃO PAULO, 2015)

A boa acolhida do programa no Brasil foi, de fato, responsável pelo aparecimento de uma importante cena de *drag queens* no país, fato discutido nos mais diferentes veículos de mídia. Em março de 2015, a revista *Carta Capital* trouxe a chamada "Graças à RuPaul, *drag queens* estão na moda". No texto, o jornalista William Vieira destaca o comportamento apaixonado dos fãs brasileiros na ocasião do show de Alaska, participante da quinta temporada do programa:

A fila dá volta no quarteirão em frente à boate, onde dezenas de garotas e centenas de garotos – alguns travestidos dos pés à cabeça, outros só com peruca ou um arremedo de maquiagem – esperam a meia-noite, quando se abrirão as portas para o primeiro *meet and greet* em São Paulo de uma das *drag queens* mais famosas do mundo. Dentro, há 120 fãs ainda mais dedicados. Eles pagaram 150 reais por um momento com ela – 10 segundos, talvez 15, o tempo de um "oi", um "I love you", uma *selfie*, um "goodbye". Ali estão desde o menino barbado com vestido de chita a drags experientes, meninos e meninas dando saltinhos como se esperassem o líder de uma *boyband*. (VIEIRA, 2015)

Durante as apresentações, a atitude dos fãs brasileiros é, de fato, bastante calorosa. As *drags* são recebidas com gritos dos seus nomes seguidos por "eu te amo". Nos supracitados *meet and greet*, em que um ingresso mais caro dá o direito a um breve encontro com as artistas, a recepção também é típica do comportamento normalmente associado aos fãs: muitos pedidos de autógrafos, fotos, lágrimas, presentes, além da forte presença do consumo pela compra de produtos oficiais como camisetas, bonés e pôsteres assinados.

Os shows das estrelas do *reality* têm contado com a participação de *drags* brasileiras que se apresentam antes e depois da atração principal da noite, o que contribui para o aumento da popularidade dessas artistas, principalmente no circuito Rio-São Paulo que já conta com várias festas dedicadas à temática *drag*, como a "Priscilla", por exemplo, que acontece nas duas cidades e já recebeu dezenas de estrelas do programa. A *drag* carioca Rebecca Foxx³⁰, figura constante nessas apresentações, afirma que o programa foi fundamental para que ela percebesse que o ato de se "montar" poderia ser encarado como uma forma de arte. De acordo com Foxx, o fato de o programa ter tido grande aceitação no *mainstream* fez com que muitas pessoas que já tinham vontade de se montar assumissem esse lado performático, o que contribuiu para que começassem a surgir *drags* "pelos bueiros", brinca a carioca, que define essa situação como "mágica".

Rebecca também nota a presença cada vez maior de heterossexuais, casais, e até mesmo crianças nessas festas: "As *drags* voltaram a ser a atração principal da noite!". A relação entre o *mainstream* e a arte do travestismo no Brasil, realmente, não é recente, como sugere Foxx. Pirajá (2011) nos lembra que, ainda na década de 1930, João Francisco dos Santos (homem negro, pobre, ex-presidiário) fazia bastante sucesso no país com as apresentações de sua personagem Madame Satã nas noites boêmias da Lapa, no Rio de Janeiro, figura que foi imortalizada no filme homônimo dirigido por Karim Aïnouz (2002).

Na década de 1980, Silvio Santos levava para o palco de seu programa dominical no SBT diversos artistas "transformistas" que disputavam o show de calouros, quadro bastante popular e que foi responsável por divulgar a arte das *drags* no país, embora elas não fossem nomeadas dessa forma naquele momento³¹.

30 Entrevista concedida aos autores do artigo, pelo *messenger* do Facebook, em dezembro de 2015.

31 De acordo com Pirajá: "Transformistas e *drag queens* guardam muitas semelhanças. Durante o dia, a performance é masculina. À noite, é elaborado o feminino, com apliques no cabelo, espuma nos seios e coxas, altos sapatos equilibrados por pernas que não exibem mais pêlos, mas meias (JAYME, 2009). Mas, transformistas têm a preocupação primordial de "parecerem mulheres". Em seu processo de construção, pretendem ocultar inteiramente o masculino. Na arte transformista, busca-se representar uma mulher ideal entendida a partir de certas características atribuídas à feminilidade: delicadeza, elegância, porte, recato e estilo. O corpo transformista procura cumprir certas condições: ser jovem, belo, grácil" (2011, p. 39). Um dos nossos argumentos neste artigo, no entanto, é que *RuPaul's Drag Race* privilegia um tipo de performance *drag* que se aproxima da expectativa gerada no transformismo (tal como a feminilidade e a beleza).

Atento à retomada do interesse por essas performances, Silvio voltou a apresentar as “transformistas” em sua atração em 2013. Recentemente, Xuxa Meneghel, em seu programa na Record, curiosamente um canal comandado por uma igreja evangélica, também promoveu um concurso de *drag queens*, oferecendo um prêmio de cinco mil reais para a melhor apresentação da noite (DRAG..., 2015).

Se a representação de transformistas e *drag queens* na mídia brasileira tem seguido a tendência de ênfase na questão estética – com destaque para o talento e *glamour* das artistas, situação similar a que é apontada por alguns críticos de RPDR, persistem no país imagens problemáticas a respeito de travestis, representadas amiúde como sujeitos estranhos e potencialmente perigosos em telejornais de cunho sensacionalista:

Travestis prostitutas são filmadas, sobretudo, durante brigas com clientes que se recusam a pagar o programa. Usualmente, elas são identificadas como agressoras e tratadas de forma pejorativa pelos repórteres, mas, recentemente, este tipo de abordagem resultou em um processo administrativo em São Paulo. Em dezembro de 2010, [o apresentador] José Luiz Datena foi advertido pela Secretaria de Justiça de São Paulo por cometer discriminação homofóbica no programa Brasil Urgente (Band). (PIRAJÁ, 2011, p. 95)

Considerações finais

Diante desse cenário que apresenta, lado a lado, um florescimento de práticas culturais associadas ao universo LGBTQ+ e a manutenção de estereótipos e violências contra esse mesmo grupo, torna-se necessário refletir sobre seus desdobramentos políticos e sociais, enquanto o *queer* é, de certo modo, abraçado pelo *mainstream*. Ao mesmo tempo que verificamos a ampliação do público interessado na arte *drag*, de janeiro a julho de 2016, foram registrados 173 crimes contra lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais, um a cada 29 horas (REVISTA..., 2016). Alguns dados corroboram e ajudam a entender a complexidade do quadro político brasileiro em relação à questão LGBTQ+.

José Luiz Datena, por exemplo, jornalista mencionado na citação anterior, acusado de homofobia, costuma ser apontado como possível candidato à

prefeitura da maior cidade do país e figura em segundo lugar nas intenções de voto (RUSSOMANO..., 2017). A legenda cogitada para sua candidatura é o Partido Progressista (PP), antigo partido político de Jair Bolsonaro (atualmente no PSC, Partido Social Cristão), deputado declaradamente "antigay" e réu no Supremo Tribunal Federal por incitação ao estupro e injúria (RAMALHO, 2017), hoje cotado para as eleições presidenciais de 2018. Por razões como essa, a ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) lançou a campanha "Voto contra a LGBTfobia, defendo a cidadania", que incentiva candidatos a assinarem um termo de compromisso pela cidadania da população LGBTQ+ (REIS, 2016).

Em termos de representatividade, o cenário é igualmente controverso. Por um lado, Valéria Rodrigues, candidata transexual pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), conseguiu na Justiça o direito de concorrer dentro da cota de 30% de candidaturas femininas estabelecida pela legislação eleitoral (BERGAMO, 2016). Por outro, Thammy Miranda, ator e modelo trans, concorreu à Câmara dos Vereadores de São Paulo pelo antigo partido de Bolsonaro, o PP (THAMMY..., 2016), conhecido pela agenda conservadora no tocante à pauta dos direitos LGBTQ+.

Para além de questões político-partidárias, as políticas de representação também parecem estar em jogo. Por um lado, podemos afirmar que RPDR, e toda a cena *drag* constituída em seu entorno, promove um esvaziamento político e assimilacionista, que reafirma valores neoliberais como patriotismo³² e consumo, enquanto assegura aos telespectadores heterossexuais que *drag queens* não são ameaças, mas sim indivíduos que desejam apenas as mesmas coisas que eles (MORRISON, 2014). Por outro, temos que reconhecer que, mesmo endossando tais políticas homo e heteronormativas, o programa apresenta uma potencialidade em servir de veículo na inserção de uma agenda política LGBTQ+ *mainstream* na TV; afinal, percebemos a consolidação de um *fandom* que atravessa as fronteiras

32 Em todas as edições de RPDR há provas que envolvem o uso de elementos associados ao patriotismo, como a bandeira e o hino nacional. No nono episódio da terceira temporada (intitulado *Life, Liberty & the Pursuit of Style*), por exemplo, as competidoras tiveram que gravar vídeos de 30 segundos com o tema do "Amor pela América", que seria exibido como homenagem aos militares dos Estados Unidos que servem no exterior.

geográficas e culturais, fato que não pode ser negligenciado em um contexto político tão contraditório.

Rebecca Foxx, *drag queen* carioca supracitada e personagem importante do cenário cultural que se estabeleceu sob influência do programa, acredita que artefatos midiáticos como RPDR têm o poder de contribuir para mudanças mais significativas em relação à homofobia mesmo que, aparentemente, não lidem de maneira tão direta com questões mais amplas. O estético, segundo ela, também pode ser político: “na sociedade em que vivemos, sair de casa de salto e peruca é um ato de muita coragem”.

Referências

ABUJAMRA, A. A bancada de um homem só. *Piauí*, Rio de Janeiro, n. 110, nov. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2s5L7PL>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

ACADEMIA DE DRAGS. *O programa*. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2tRCT1I>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

AMARAL, A.; SOUZA, R. V.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira: ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2014.

ANDERSON, C. *The long tail: why the future of business is selling less of more*. New York: Hyperion Books, 2008.

BERGAMO, M. Candidata transexual vai disputar eleição na cota das mulheres. *Folha de São Paulo*, 29 jul. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2t5w9dT>>. Acesso em: 13 jun. 2017

BONDUKI, B. Elas são loucas por RuPaul's Drag Race: conheça o que estas garotas já fizeram pelo reality show. *Portal Vírgula*, 13 fev. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/zUHHoV>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

BRASIL. Conselho Nacional de Justiça. *Resolução nº 175, de 14 de maio de 2013*. Brasília, DF, 15 maio 2013.

BROOKER, W. Television out of time: watching cult shows on download. In: PEARSON, R. (Ed.). *Reading Lost: perspectives on a hit television show*. London: I. B. Tauris, 2009. p. 51-72.

CHARLES, R. A. *The transformer: RuPaul*. Entrevistador: Jason Wu. [mar. 2013]. New York: Interview Magazine, 2013.

DRAG queens brilham em performances e disputam prêmio de R\$ 5 mil. R7, São Paulo, 6 out. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2tVgzng>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

ÉBOLI, E. Comissão aprova estatuto que define família como relação apenas entre homem e mulher. *O Globo*, 24 set. 2016. Disponível em: <<https://globo/2raXjhs>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

EDGAR, E.-A. "Xtravaganza!": drag representation and articulation in "RuPaul's Drag Race". *Studies in Popular Culture*, New York, v. 34, n. 1, p. 133-146, 2011.

FISKE, J. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, L. A. (Ed.). *The adoring audience*. London: Routledge, 2001. p. 30-49.

FREIRE FILHO, J. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 72-97, 2003.

FUREDI, F. *Therapy culture: cultivating vulnerability in an uncertain age*. London: Routledge, 2004.

GONÇALVES, G.; ARAÚJO, G. Com 17 trios elétricos, Parada Gay reúne multidão em São Paulo. *G1*, 29 maio 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/EN78W3>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

GRAY, J.; SANDVOSS, C.; HARRINGTON, C. L. (Eds.). *Fandom: identities and communities in a mediated world*. New York: New York University Press, 2007.

GRUPO GAY DA BAHIA. *Assassinato de homossexuais (LGBT) no Brasil: relatório 2014*. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/i1qD6y>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

JEAN Wyllys aumenta votação em dez vezes. *Carta Capital*, 5 out. 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2riPWbL>>. Acesso em: 13 dez. 2015.

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

LEMASTER, B. Discontents of being and becoming fabulous on RuPaul's Drag U: queer criticism in neoliberal times. *Women's Studies in Communication*, Indianapolis, v. 38, n. 2, p. 167-186, 2015.

LOGO saying GOODBYE to gay-themed programming. *Perez Hilton*, 5 mar. 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2sr0eCt>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. São Paulo: Autêntica, 2004.

MACIEL, E. A cada hora, 1 gay sofre violência no Brasil; denúncias crescem 460%. *O Estado de S. Paulo*, 21 nov. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/qAVcyj>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

MATTEL, T. (@trixiemattel). Saying you love drag-but you only watch Drag Race. It's like saying you love music but-you only watch American Idol. See your local queens! Twitter, 22 nov. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2tViMiC>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

MEDEIROS, E.; FONSECA, B. As bancadas da Câmara. *Agência Pública*, 18 fev. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/1RbXII4>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

MEINICKE, T. *Drag queens* internacionais são atrações em festas da cidade. *Veja Rio*, 21 fev. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/RMYMYW>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

MEYER, M. *The politics and poetics of camp*. London: Routledge, 2005.

MORRISON, J. Draguating to normal. In: DAEMS, J. *The makeup of RuPaul's Drag Race: essays on the queen of reality shows*. Jefferson: McFarland, 2014. p. 124-148.

PESSOA, G. S. RuPaul estreia 7ª temporada de reality show e celebra coragem de participantes. *Folha de S. Paulo*, 11 jan. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/0pHEtA>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

PIRAJÁ, T. *Das calçadas à tela da TV: representações de travestis em séries da Rede Globo*. 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RAMALHO, R. STF rejeita recurso e mantém Bolsonaro réu por suposta incitação ao estupro. *G1*, 7 mar. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/2mgevR6>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

REIS, T. Campanha "Voto contra a LGBTfobia, defendo a cidadania". *Congresso em Foco*, 30 jul. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2tqiqlP>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

REVISTA elege Jean Wyllys um dos 50 nomes que defendem diversidade. *G1*, 6 nov. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/jVbYW6>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

RUPAUL, C. *Workin'it: RuPaul's guide to life, liberty, and the pursuit of style*. New York: Harper Collins, 2010.

RUSSOMANO e Datena disputariam segundo turno em São Paulo, diz pesquisa. *Veja São Paulo*, 1 jun. 2017. Disponível em: <<http://abr.ai/2srdt62>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

SCRIVANO, R.; SORIMA NETO, J. Potencial de compras LGBT é estimado em R\$ 419 bilhões no Brasil. *O Globo*, 6 abr. 2016. Disponível em: <<https://glo.bo/2rDJDIF>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

SESC SÃO PAULO. *Drag queen: workshop de montagem*. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2tVEinr>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 22, 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

SONTAG, S. Notas sobre o camp. In: _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

STOPERA, M. We need to talk about Brazil. *BuzzFeed*, 12 out. 2015. Disponível em: <<http://bzfd.it/2tRH3Xm>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

THAMMY Miranda. Thammy. 2º mais votado do PP, não se elege vereador e diz que "sonho não acabou". *Folha de São Paulo*, 3 out. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2tq1fPo>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

VIEIRA, W. Graças a RuPaul, *drag queens* estão na moda. *Carta Capital*, 22 mar. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/cbCFZs>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

WHITNEY, E. Capitalizing on camp: greed and the queer marketplace. *Text and Performance Quarterly*, Columbia, v. 26, n. 1, p. 36-46, 2006.

submetido em: 7 jun. 2016 | aprovado em: 19 set. 2016

Leon Hirszman e a trilogia dos *Cantos de trabalho*

Leon Hirszman and the *Work Songs* trilogy

Esther Hamburger¹, Thalles Gomes²

1 Professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago, com pós-doutoramento na Universidade do Texas, Austin. ehamp@usp.br.

2 Advogado, documentarista e mestre em ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É pesquisador do laboratório de investigação e crítica audiovisual (USP). thalles@usp.br.

Resumo

O objetivo principal deste artigo é construir uma reflexão acerca das representações cinematográficas dos cantos de trabalho camponeses na trilogia *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman. O artigo abarca ainda questões transversais como a discussão sobre o trabalho como matéria-prima cinematográfica, a presença do universo camponês na cinematografia brasileira, as distintas significações do canto de trabalho como fenômeno social e artístico, uma análise comparativa da presença do trabalho nas obras de Humberto Mauro e de Leon Hirszman e a relevância do mundo do trabalho na trajetória artística e intelectual deste cineasta.

Palavras-chave

Cantos de trabalho, cinema brasileiro, Leon Hirszman, Humberto Mauro.

Abstract

The main goal of this paper is to reflect on the cinematic representations of peasants' work songs in the *Work Songs* trilogy by Leon Hirszman. It also approaches other issues such as the discussion about labor as a film material, the presence of the peasant universe in Brazilian cinema, the different meanings of work songs as social and artistic phenomena, a comparative analysis of labor in Humberto Mauro's and Leon Hirszman's filmographies and the relevance of the world of labor in Hirszman's artistic and intellectual trajectory.

Keywords

Work songs, Brazilian cinema, Leon Hirszman, Humberto Mauro.

Recostada em uma cadeira de balanço, mãos entrelaçadas cobrindo parte do rosto, Nise da Silveira mira a câmera através das grossas lentes de seus óculos. Sob a tênue luz que clareia a pequena biblioteca caseira ao fim da tarde, o repouso de seu corpo franzino é interrompido por uma pergunta em *off*: “É imutável isso? É imutável essa situação?”

“Não, não acho imutável não”, responde rapidamente. Corria o mês de abril de 1986, e a psiquiatra alagoana acabara de confessar que a razão primordial de seu trabalho no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro e, posteriormente, no Museu de Imagens do Inconsciente era desvendar como um “gesto de mão de Rafael” poderia surgir por debaixo do aspecto miserável e alienado de seus pacientes esquizofrênicos.

Aquele questionamento parece despertar uma fúria adormecida, uma chama interna, e o peso de seus 81 anos é esquecido por um instante. Inclina-se vigorosamente para a frente, dedo direito em riste apontado para o autor da pergunta: “É uma questão de aceitar a dignidade do trabalho, seja ele qual for. Politicamente, o âmago é aceitar a dignidade do trabalho. E o trabalho não é uma coisa servil. É algo que exprime a alma da pessoa”.

Não haveria melhor interlocutor para esta declaração. “Aceitar a dignidade do trabalho” e transpô-la em imagens cinematográficas foi o *leitmotiv* nuclear da obra de Leon Hirszman. Desde a superexploração dos trabalhadores no seminal *Pedreira de São Diogo* (1962), passando pelos camponeses impedidos de votar em *Maioria absoluta* (1964) e subjugados pelo coronelismo patriarcal em *São Bernardo* (1972), os metalúrgicos grevistas em *ABC da greve* (1979) e *Eles não usam black-tie* (1981), o trabalho criativo como resistência da sanidade em *Imagens do inconsciente* (1983), até a adaptação cinematográfica da luta pela terra em *Canudos* (1997) – projeto interrompido pela morte precoce de seu diretor aos 49 anos –, o mundo do trabalho parece ter sido uma das matérias-primas essenciais para a expressão fílmica de Leon Hirszman.

Esse posicionamento artístico se expressa de modo mais claro em uma entrevista concedida em 1979. Ao falar sobre as filmagens da organização de greves no ABC paulista, Leon explicita que “a classe trabalhadora é o sujeito da

história. Costuma-se considerá-la objeto, que seria o tema, o assunto. No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo”.

Os cineastas, nessa perspectiva, seriam “aqueles que podem organizar o material – o registro de sua luta – e fazer com que ele sirva à memória dos trabalhadores”(ABC..., 1990).

Abandonar o altar do distanciamento onisciente para se imiscuir na realidade e servir. “Assim, não se trabalha mais com virtualidades, com metáforas, com relações simbólicas, mas com um dado de caráter definido, concreto, muito terra, muito pedra”.

Muito terra, muito pedra.

É o registro, o tangível, muito mais que a interpretação ou o convencimento, que move o fazer fílmico de Leon Hirszman.

Mas não se trata de qualquer registro. Para “servir aos trabalhadores”, não bastaria apontar a câmera em sua direção. Isso seria tratá-los como objeto, assunto. E Leon queria ir além. Queria despir-se das preconcepções, das relações simbólicas e das metáforas para encontrar o concreto, o definido. O tempo, o movimento e o enquadramento estritamente necessários para mostrar o trabalho. Senti-lo. E só. Porque o labor revelado já é forte o suficiente.

Muito terra, muito pedra.

Sob essa perspectiva, a trilogia de curtas sobre cantos de trabalho ganha destaque em sua filmografia. A hipótese que se pretende demonstrar neste artigo é a de que, ao longo da trilogia, Leon exercita de modo mais intenso o princípio ético e estético de servir aos trabalhadores por meio do registro concreto de seu trabalho. Com a justificativa de registrar em imagens os cantos entoados pelos trabalhadores rurais nordestinos durante sua atividade laboral, o que se vê é um exercício artístico, um esforço árduo de encontrar em cada plano a imagem essencial, o tempo e o enquadramento que revelem o trabalho em todas as suas nuances³.

Não custa lembrar que, lançados entre 1975 e 1976, esses curtas foram concebidos em meio ao processo de falência da Saga Filmes, produtora criada por

3 O fato de a trilogia dos cantos de trabalho de Leon Hirszman ter sido selecionada para integrar a 32ª Bienal de São Paulo de 2016 só reforça a força estética e a relevância atual dos curtas.

Leon Hirszman em parceria com Marcos Farias, que se viu atolada em dívidas após a interdição de *São Bernardo* pela censura militar em 1972. Foram necessários seis anos para pagar todas as dívidas: “Essa falência foi dura porque ninguém me chamou para dirigir filmes. Quase voltei para a engenharia”, relembra Leon. “Eu pude me sustentar nesse período graças ao Billy Davis, que me deu uns comerciais para dirigir. Também graças à abertura, em 1974, do Departamento de Assuntos Culturais [do Ministério da Cultura – DAC]. Entrei num concurso e fiz alguns documentários” (apud VIANY, 1999, p. 301).

É justamente por encomenda do DAC que Leon Hirszman filmará em Chã Preta, município do agreste alagoano, os *Cantos de trabalho no campo: Mutirão*, primeira parte da trilogia que se completaria com os cantos de *Cacau* e *Cana-de-açúcar*.

Assim como Humberto Mauro fizera com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) duas décadas antes, Hirszman aproveitou a oportunidade de realizar um filme de cunho educativo para experimentar artisticamente e buscar novas formas de representar o universo do trabalho:

Humberto Mauro fez *Cantos de trabalho*, sim. Documentou. E seguindo Mário de Andrade, porque eu também li as pesquisas de Mário de Andrade. Achei importante dar uma sequência no nível audiovisual, quer dizer, registrar em cinema. Não ficar só no recolher a música, escrever – o que é importantíssimo –, mas ir lá e filmar. (apud VIANY, 1999, p. 302)

Aqui vale uma digressão. As possíveis aproximações entre as obras de Hirszman e Mauro não param por aí. Além de realizarem sua trilogia particular sobre os cantos de trabalho⁴, é inegável, por exemplo, a semelhança entre a sequência do *Canto de pedra*, de Mauro, e o *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman; não só pela temática, óbvio, mas principalmente pela atitude de reverência ao mundo do trabalho e ao corpo do trabalhador, expressa na meticulosa composição formal de cada plano, com *contra-plongées* que aludem à obra eisensteiniana. O próprio Leon afirmaria

4 Em 1955, Humberto Mauro realizou o curta-metragem *Cantos de trabalho*, integrante da série *Brasilianas* – conjunto de curtas dirigidos pelo cineasta mineiro sob encomenda do INCE. Com duração aproximada de 10 minutos, o curta traça um breve panorama dos cantos de trabalho no campo, dividindo-se em três partes: *Canto de pilão*, *Canto de barqueiro* e *Canto de pedra*.

em entrevista na década de 1980 que Humberto Mauro, junto com Mário Peixoto, formavam a “raiz do Cinema Novo”. Para ele, o movimento cinemanovista deveria ser encarado “como uma ruptura, salto, mudança, mas não como uma descontinuidade, o novo desligado do velho, pois não existe tal possibilidade dialética, na relação de transformação: alguma coisa que saia do nada” (apud VIANY, 1999, p. 292).

Não seria errado, portanto, identificar Leon como o cineasta que melhor expressou, do ponto de vista ético e estético, a filiação do Cinema Novo com a obra de Humberto Mauro, a quem Glauber Rocha saldou como a primeira figura do movimento no Brasil. A conclusão a que chega o jovem Glauber sobre a obra de Mauro em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* bem poderia ser direcionada para a obra posterior de Hirszman:

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico. (ROCHA, 2003, p. 54)

O problema da verdade e da moral no diálogo com a realidade é encarado por Leon Hirszman já no intertítulo inicial de *Mutirão*.

Perante um fundo amarelo dourado, ao som de agudos cantos melódicos sem palavras que se sobrepõem e se misturam ao ruído de enxadas escavando a terra, surge o letreiro disposto em formato de versos:

A instituição do trabalho coletivo tem caráter universal, aparecendo em todos os países
sob distintas formas de socialização.

A tradição do canto de trabalho coletivo no Brasil,
onde influências indígenas
se misturam às dos europeus e dos africanos,
subsiste, com dificuldades, principalmente nos meios rurais.

Aqui é possível identificar algumas diferenças quanto ao registro de Humberto Mauro. Se nos anos 50 o cineasta mineiro teve de buscar o auxílio do grupo “Os Cariocas” para reproduzir em estúdios os cantos de trabalho, agora Hirszman se vale da tecnologia de captação de som direto para registrar *in loco* os cantos dos camponeses.

Essa inovação, além de superar a artificialidade e falta de espacialidade do som regrado em estúdio, consegue capturar as distintas vozes, sotaques, entonações e até mesmo diálogos paralelos, que dão ao registro maior grau de verossimilhança e impacto.

A definição do canto de trabalho é outro diferencial. Enquanto Mauro enfoca a suavização e alegria desses cantos, identificando-os como um “dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro”, Leon destaca seus matizes indígenas e africanos e seu caráter eminentemente coletivo, solidário e de ajuda mútua. Não por coincidência, valores identificados com o projeto popular da esquerda ao qual Leon se associava – não custa lembrar que, desde os 14 anos, ele era membro do Partido Comunista do Brasil – que fora derrotado com o Golpe Militar de 1964. A cartela de letreiros seguinte reafirma esses valores:

Mutirão,
adjutório, traição, faxina, ajuri, batalhão, boi,
são algumas das denominações
que exprimem diferentes formas de trabalho confraternizado,
colaboração vicinal,
ajuda mútua, que se pratica em benefício de alguém,
realizando-se trabalho que para um só indivíduo
seria extremamente penoso ou difícil.

Ao destacar o trabalho camponês colaborativo, confraternizado e coletivo em um momento de avanço da mecanização e concentração da terra no campo brasileiro pela revolução verde⁵ patrocinada pelo governo militar, Leon transparece

5 Termo cunhado para designar o conjunto de técnicas e procedimentos idealizado para aumentar a produção agrícola por meio de melhorias genéticas em sementes, uso intensivo de insumos industriais, mecanização e redução do custo de manejo.

o quanto continuava em diálogo com esse projeto popular que, naquela época, buscava se rearticular. Não à toa, 1975 é também o ano de fundação da Comissão Pastoral da Terra, entidade progressista ligada à Igreja Católica e influenciada pela Teologia da Libertação que serviria de base para difusão das ocupações de latifúndios improdutivos como forma de pressionar a realização da reforma agrária, preparando o terreno para o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no início dos anos 1980.

Para além de suas conotações políticas, a prática do mutirão já havia despertado o interesse de outros estudiosos. Em sua pesquisa sobre o caipira paulista compilada na obra *Os Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido (2001) destaca que os mutirões consistiam em reuniões de vizinhos, convocados por um deles, com o objetivo de efetuar determinado trabalho impossível de ser realizado solitariamente, como a derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação ou construção de casa.

Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal. (2001, p. 88)

Em seus estudos sobre o folclore nacional, Alceu Maynard Araújo (2004) relata que, no Nordeste brasileiro, tal ajuda vicinal é também chamada de batalhão, nela reina a camaradagem e alegria, onde cantos, também chamados de “aboios de roça”, são entoados durante o trabalho com a finalidade de excitar os mutirantes para a maior produção:

O dono do serviço é o que “bota o batalhão” e se torna responsável pelo café do meio-dia. Quem “bota o batalhão” puxa os cantos. O “tirador” é o que canta primeiro, uma outra pessoa responde, é o respondente. Este, em geral, canta atemorado. Canta o tirador, responde o respondente, a seguir canta o tirador, responde o respondente e no final de dois versos cantados em dueto, os dois cantam “oi, oi, ai, olá, oi”. Um em voz natural, outro falseteando uma oitava acima. (2004, p. 489)

Terminado o trabalho, geralmente ao meio-dia, é hora do “café do meio-dia” ou da “janta”. Todos se encaminham para a casa do dono do serviço, sentam-se ao redor da comida fornecida pelo anfitrião e têm-se início “um alguidar comum onde todos metem a mão” regado a um trago de cachaça compartilhado em copo comum.

Por causa desse caráter festivo e comunitário, os mutirões constituíam um dos pontos altos da vida cultural no campo. É sob todo esse arcabouço político e social que o filme de Leon se soma ao documentar – como informa a última cartela de letreiros iniciais – “um mutirão de capina de roçado de milho e outro de tapagem de casa, realizados em Chã Preta, Alagoas, em agosto de 1974”.

Surge, então, em plano geral, uma casa de taipa com paredes de barro e teto de palha seca de palmeira incrustada entre um milharal ao fundo e um pequeno roçado de mandioca à frente (duas das culturas mais características da região agreste nordestina). Completando este plano inicial, vê-se uma mulher e quatro crianças rodeando o diminuto quintal da casa. Têm-se, desta forma, um plano síntese dos elementos que compõem tanto o filme quanto a região: a terra, a casa e o povo.

Corta-se para o plano geral de um pequeno vale coberto pelo verde e amarelo dos roçados, numa intensidade de cor que em muito contrasta com o estereótipo monocromático do campo nordestino tomado pela seca que habitou o imaginário cinematográfico brasileiro desde a *Trilogia do sertão*⁶ no Cinema Novo.

No canto inferior esquerdo da tela, um grupo de nove camponeses, enfileirados lado a lado, capina a terra de uma encosta. Em um determinado ponto seus gritos agudos e sobrepostos são substituídos, após um breve momento de silêncio, pelo cantar solitário de um deles:

6 O termo *Trilogia do sertão* é utilizado por Ismail Xavier para designar os filmes rodados nos anos 1963 e 1964 que têm como cenário o sertão nordestino e que, em sua opinião, representam o “momento pleno” do Cinema Novo, a saber: *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* (2001, p. 28).

Em entrevista concedida em 1983 a Alex Vianny, compilada no livro *O processo do Cinema Novo*, Leon afirma que tanto *Nelson Cavaquinho* quanto *Mutirão* foram feitos em 35mm (1999, p. 308), mas não dá mais detalhes se tratava-se do mesmo equipamento utilizado em *São Bernardo*.

Na ficha técnica das caixas de DVDs de *Cacau* e *Cana-de-açúcar* – frutos do projeto de restauro digital das obras de Leon Hirszman filmadas em maio de 1976 – aparecem as informações de 16mm ampliados para 35mm. Todavia, *Mutirão*, filmado em agosto de 1974, aparece como 35mm.

Em consulta por e-mail em julho de 2014 a Carlos Augusto Calil e Lauro Scorel, curadores do projeto, recebemos a seguinte explicação: “Pela minha lembrança, os filmes da série *Cantos de Trabalho* foram feitos em 16mm, provavelmente com uma *Eclair NPR*”. Apesar de não esconder certa dúvida, já que, ao longo do restauro dos filmes, foram usadas originais 16mm, mesmo havendo master 35mm. Para Scorel, a questão da limitação técnica “valeria para o *Nelson Cavaquinho*, que acredito tenha sido feito com a mesma *Cameflex* que utilizamos no *São Bernardo*, acompanhada do pesadíssimo *Cameblimp*”.

Comparando as informações de Hirszman e Scorel, podemos concluir que *São Bernardo*, *Nelson Cavaquinho* e *Mutirão* foram realizados com semelhante estrutura de captação de som e imagem. Esta informação, longe de um preciosismo histórico, nos leva a concluir que uma possível limitação técnica desse período foi assimilada por Leon como recurso de linguagem, criando uma linhagem de filmes que em muito dialogava com o estilo antinaturalista brechtiniano, cujo pouco movimento e longa duração dos planos permitiam que o espectador se distanciasse do calor da ação e assimilasse todas as nuances, explícitas e implícitas, do acontecimento.

O canto prossegue. Ao longo dele, uma sequência de seis planos detalhes inicia com uma leve panorâmica horizontal de um dos camponeses. De alto baixo a baixo, vemos seu chapéu puído pelo sol, as roupas largas e remendadas, até chegar aos seus pés. Segue-se, então, uma série de planos ao nível do chão, mostrando pés e enxadas revirando a terra.

Choveu
 Choveu
 Ô Zé Migué
 Diz à onça que choveu
 Choveu
 Choveu
 Choveu chuva
 Mangal encheu

Ao longo desse trecho do canto, é possível ouvir o burburinho de conversas paralelas e um nítido “grito mesmo”, entre uma estrofe e outra. Tais vazamentos reforçam a atmosfera de camaradagem e confraternização que permeia todo o mutirão.

Chega-se então a um plano conjunto em leve *contra-plongée* em que cinco dos camponeses que integram o adjutório são vistos em diagonal. Um deles, de rosto erguido olhando diretamente para a câmera, inicia a chamada do canto em perfeita *sinc* labial. Têm-se, pela primeira vez, o registro preciso do “tirador”, do “botador do batalhão”. Seu chamado é prontamente respondido e o grupo segue a capina em sincronia, subindo lado a lado a encosta enquanto lavra a terra.

Martelador
 Vem comigo, meu cidadão
 Martelador
 Ô filho, dá a mim a terra
 Martelador
 Atrás de mim no portão

Salvo uma leve *pan* lateral corretiva, a câmera se mantém estática. Por mais de um minuto, o plano perdura. Nada parece acontecer que justifique a duração deste quadro até que o canto de trabalho chega a um de seus pontos mais belos e pungentes:

Martelador
 E lá voooooou Papagaio, meu loro Ôôôôôô
 Ôôôuuêêêê
 Ôôôôôôêêêê

Não há como descrever em palavras a carga dramática que estes lavradores põem neste trecho do canto. Esse verso não usual, que nada tem a ver com a lide de seu trabalho, é cantado com intensidade sem igual. Cabisbaixos, arando a terra com suas enxadas, estes homens de feição calejada cantam o voo do papagaio como se falassem de si próprios. O voo se transforma em recordo, devaneio. Um lamento agudo sem fim. Não é a pequena ave quem voa, mas seus anseios e desejos.

Hum... avooooou Avooooou
Papagaio do sertão Ôôôôôô
Avooooou
Papagaio, meu looro

E aqui reside, talvez, o mérito principal desse filme: permitir que o plano prossiga, permaneça, exista. Não pela qualidade de seu enquadramento ou por um movimento ousado de câmera, pelo contrário, durante todo o plano, inclusive, há uma série de pequenas correções de lente para ajustar a abrangência do enquadramento. Essa sujeira técnica poderia levar a retirá-lo no momento da edição, mas não, o diretor admite a imperfeição técnica para possibilitar que o canto amadureça na tela.

O “voo do papagaio” só adquire força penetrante no emocional do espectador porque ele o vê brotar espontaneamente diante de seus olhos, quase sem nenhuma intervenção externa aparente, pois, apesar de sua quase invisibilidade, ela existe.

Nesse singelo plano, assim como em toda a trilogia dos *Cantos de trabalho*, Leon Hirszman aplica e lapida sua visão de mundo e de fazer cinematográfico. Se, para ele, “uma cultura popular passa pela consolidação de um espaço democrático para o povo” (1995, p. 23), seria preciso consolidar esse espaço em todos os âmbitos do viver, seja na economia, na política ou na própria tela. E para que essa ocupação democrática ocorresse, o cineasta precisava assumir o filme como meio de expressão das relações de alteridade entre si e o universo dos trabalhadores filmados, imiscuir sua voz a voz desse outro, do qual pretende se aproximar sem hierarquias ou gradações. Esse árduo exercício de lapidar-se

ao outro vinha sendo construído por Leon desde seu primeiro documentário, *Maioria absoluta*:

[Em *Pedreira de São Diogo*] eu tirava da realidade a imagem que já estava em mim, que já estava na minha cuca, no meu coração, no meu jeito de sentir. Em *Maioria Absoluta* deixei vir a realidade. Eu não tinha nenhuma, a não ser umas visões políticas e sociais sobre a questão, nenhuma atitude previamente concebida do ponto de vista da estética. É um cinema de caráter direto, em som direto, feito para dar voz aos outros. Não que eu não pusesse a minha voz, que imitava o Eisenstein, mas se tratava de dar voz aos outros. (apud VIANY, 1999, p. 292)

Esses “outros” eram os analfabetos, pessoas normalmente vistas como aquelas que, por não saberem escrever, também não sabiam falar ou se expressar. Na contramão, Leon procura se libertar destas preconcepções para “levantar as condições materiais – e espirituais – da vida dos analfabetos”.

Nesse processo de realização, descobre que eles não só sabem falar, como apontam soluções para os seus próprios problemas. Mais do que isso, Leon descobre a poesia que havia no dizer do pobre, do analfabeto: “falam com precisão poética, com uma expressão radical da língua, com uma capacidade extraordinária de expor o pensamento, com beleza, com força” (1995, p. 30).

É justamente a beleza dessa expressão poética radical que explica a duração e impacto do “voo do papagaio”. Sua carga lírica e metafórica só pode se transformar em realidade fílmica porque encontrou a ressonância devida em quem estava por trás da câmera.

Mutirão segue com um plano conjunto dos camponeses de costas. Vê-se agora o quanto a capina do roçado é árdua, porque há muito mato e a encosta é bastante íngreme. Os planos seguintes reforçam a aspereza da lide, com detalhes das mãos segurando firme o cabo da enxada e do suor que cola as camisas ao corpo, reforçado pelo som ríspido e constante das enxadas escavando o solo. No entanto, o canto segue e nele se fala em paz, beleza e orgulho do trabalho.

Mas quando aqui
Nessa terra cheguei

Fiquei em paz
Pra usar
Nasci nessa Chã Preta
Adquiri o meu lugar
Ô Luizinho, se prepare
Que Manuel vai encostar
Veja bem o meu método
O doutor vai errar
Oswaldinho se prepare
Tomé vai dar um grito
Na fé que você canta
O grito é bonito

O filme realça a contradição latente entre o esforço da lide e o lirismo do canto. Comunista que era, é possível que Hirszman estivesse em busca do trabalho entendido por Marx de maneira positiva como transformação da natureza, tendo percebido nesse fenômeno lúdico uma fagulha da sociedade comunista descrita pelo pensador alemão em sua *Crítica ao programa de Gotha* (2012): “quando o trabalho não for somente um meio de vida, mas a primeira necessidade vital; quando, com o desenvolvimento dos indivíduos em todos os seus aspectos, crescerem também as forças produtivas e jorrarem em caudais os mananciais da riqueza coletiva”. Essa alegria e liberdade do trabalho ficam ainda mais evidentes na metade final do curta com a representação do mutirão da tapagem da casa.

No primeiro plano dessa parte, vê-se em diagonal uma série de seis enxadas emparelhadas cortando o quadro de cima a baixo e batendo em unísono na terra barrenta. O canto tem ritmo mais rápido e, a cada verso de chamada do puxador, os demais respondem em coro: “manaê, manaê”, sendo que a última sílaba tônica coincide com a batida do “enxadário” no solo. Uma leve panorâmica vertical revela o rosto dos camponeses, que continuam sincronizados no canto e no trabalho.

Manaê, manaê
É no visível, é escutando
Manaê, manaê
Mas minha rima está chegando
Manaê, manaê

É pra quem mandou me chamar
Manaê, manaê
Mas isso é pra mal de paneira
Manaê, manaê
Mas é pra mim que eu paneirava
Manaê, manaê
E agora eu considerar
Manaê, manaê
Eu considero é do meu peito
Manaê, manaê
Nós rimos porque eu tenho um jeito
Manaê, manaê

A sinergia entre voz e gesto é tão grande que é quase impossível distinguir se são as enxadas que dão o ritmo ao canto ou se é este que determina o compasso das enxadas. A cadência fica ainda mais intensa depois que a terra é molhada e se inicia a batida do barro para ganhar a consistência necessária à tapagem da casa. Em um plano conjunto frontal, vemos cinco camponeses enfileirados batendo o barro molhado e cantando na mesma estrutura de chamada e resposta:

Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Ô Luizinho, velho amigo
Pra que mandou me chamar
Peço ao doutor tire o par
Passou do risco, perdeu
Carabina, carabineiro
Mas isso tudo é função
Eu cavo é o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

Em um determinado ponto da canção, quando o puxador intensifica demais o ritmo repercutindo na velocidade e cadência das enxadas, é possível ouvir uma voz que alerta: “Devagar, rapaz! Vai cantar embolado? Ôxe!” A cadência é novamente corrigida e o trabalho segue.

Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

O Nego Preto é macumbinho
Pra que mandou me chamar
E até talvez eu tiro o par
Passou do risco, perdeu
Carabina, carabineiro
Mas eu estou chegando a casa
Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão
Eu cavo o barro, eu furo o chão
Dou embalo ao galão

Ainda sob o som desses últimos versos, uma panorâmica vertical revela que toda a comunidade participa do mutirão. Homens, velhos, mulheres e muitas crianças. Cada um carrega sua leva de barro molhado batido nas mãos. Não importa o quanto possa levar, o que vale é participar.

No alto da encosta, dois camponeses cobrem a parede da casa com barro. Pouco a pouco o canto é substituído pelo som ambiente repleto de conversas, risos e gritos. "Menino!" "Chegue meu filho, chegue, venha cá, trago o barro". "Me dê um cigarro?". "Não tenho". "Chegue ligeiro, menino!" "Só chora quem é dengoso e o Zé é pelado". "Faz força!" "Bota o barro pra cá, menina". "Vamo tapar mesmo, com vontade!" "Entra no barro, menino!".

A algazarra é grande, os gritos das crianças atingem seu ápice e não é possível distinguir mais o significado das inúmeras vozes que se sobrepõem uma a outra. Homens, mulheres, crianças e até cachorros vão e vêm cortando o plano e carregando barro, enquanto um pequeno grupo de camponeses continua batendo a terra molhada com as enxadas, entoando seu canto de trabalho no fundo do quadro. O cenário ganha contornos surrealistas quando, no meio de tudo isso, um camponês impassível entra em quadro montado em um cavalo branco e, empunhando um guarda-chuva preto, atravessa a cena e some pela lateral.

"Besouro, besouro!", grita um dos homens "vamos comer a porquinha do homem!", reforçando a tradição de o puxador oferecer em clima de confraternização a bebida e comida aos mutirantes no final da empreitada.

Diferente da primeira parte do curta, percebe-se aqui maior movimento de câmera e uma composição interna dos planos, que privilegia a entrada e

saída de quadro de diversas e distintas pessoas, reforçando a impressão de intensa participação comunitária. Esse caráter festivo, alegre, somado à menor rigidez ou linearidade no processo do trabalho, acaba se configurando em uma contraposição direta à monotonia alienada das linhas de montagem difundidas pelo fordismo e reproduzidas em inúmeros filmes, desde o emblemático *Tempos Modernos* de Chaplin até filmes do Leon sobre o universo de trabalho metalúrgico no ABC paulista.

Embora o mutirão seja menos regulado que a linha de produção fordista, seria errado afirmar que não há certos movimentos padronizados, técnicas para a batida do barro e tapagem da casa, formas específicas de segurar os instrumentos que pesam, cansam e criam calos. A própria cadência do canto carrega elementos de repetição e uniformização. A diferença, contudo, é que, ao contrário do trabalho estranhado no chão de fábrica, o fruto deste esforço é conhecido e compartilhado por todos. No mutirão, está-se diante do trabalho em toda sua essência criativa e transformadora: do barro se erguerá, literalmente, um lar.

O impacto imagético desta obra de arte coletiva e comunitária fará com que, nos últimos três planos do curta, os resquícios de cantos e vozes sumam gradativamente até que se ouça unicamente o som seco do barro sendo socado entre as estacas de madeira que compõem a parede da nova casa. Um grande plano detalhe da mão de um dos camponeses modelando o barro com a ponta dos dedos fecha o filme.

O trabalho humano em seu estado bruto. Muito terra. Muito pedra.

Não deixa de ser sintomático que Leon identifique posteriormente os cantos de trabalho como uma espécie de “partido alto do campo, uma roda de samba no trabalho” (1995, p. 44). Essa analogia não se devia apenas ao improviso das letras, característico de ambos, mas também, e principalmente, à expressão de certo fundamento ancestral da humanidade.

“A roda de partido é um momento de liberdade”, narra Paulinho da Viola na sequência final do curta *Partido Alto* que o próprio Leon Hirszman filmaria em 1976. “Quando menino, eu via no partido uma forma de comunhão entre a

gente do samba. Era a brincadeira, a vadiagem, onde todo mundo participava como podia e como queria. A arte mais pura é o jeito de cada um e só o partido alto oferecia essa oportunidade”.

Troque-se “partido” por mutirão e “samba” por campo e teremos a descrição precisa da visão de Hirszman sobre os cantos de trabalho: A arte mais pura; a primeira canção criada pelo homem.

A atração por esse tema faria o cineasta retornar ao nordeste dois anos depois e, por conta própria – diferente de *Mutirão*, os próximos filmes são produzidos por “Leon Hirszman Produções” –, percorrer as cidades de Itabuna e Feira de Santana na Bahia para registrar durante o mês de maio de 1976 os cantos que dariam origem aos curtas *Cantos de Trabalho: Cacau* e *Cantos de Trabalho: Cana-de-açúcar*.

Não há mudanças significativas nas opções estéticas já apresentadas no primeiro filme da trilogia. A equipe de filmagem foi mantida, com José Antonio Ventura na fotografia e Francisco Balbino no som direto. Contudo, um elemento novo se somou à estrutura dos filmes: os intertítulos iniciais foram substituídos pela narração de Ferreira Gullar.

Narrador onipresente do cinema brasileiro desse período⁷, Gullar já havia colaborado com Leon em *Maioria absoluta* e continuaria a parceria em obras posteriores como *ABC da greve* e *Imagens do inconsciente*.

Em *Cacau*, após um plano conjunto inaugural que revela um grupo de camponeses fazendo a limpa de uma densa mata com facões, cujos ruídos servem de compasso para o canto de trabalho, corta-se para outro enquadramento lateral deste mesmo grupo, que avança na limpa sob o ritmo do canto, cruzando o plano

7 Além da colaboração com Hirszman, Ferreira Gullar emprestou sua voz para a narração de dezenas de documentários entre os anos 1960 e 1980, dentre os quais se destacam: *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), *A linguagem da persuasão* (1970) e *O Aleijadinho* (1978), dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade; *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) e *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho; *Lima Barreto – trajetória* (1966), de Júlio Bressane; *O Guesa* (1969), de Sérgio Santeiro; *Waldemar Henrique canta Belém* (1978), de Miguel Faria Jr.; *Plantar nas estrelas* (1978), de Geraldo Sarno; *A superfície domada, partida, dobrada* (1980), de Newton Silva; *Iya-Mi-Agbá – mitos e metamorfoses das Mães Nagô: arte sacra negra II* (1981), da antropóloga Juana Elbein dos Santos; *Chico Antônio, o herói com caráter* (1983), de Eduardo Escorel; *Iberê Camargo* (1983), de Ricardo Miranda; *Igreja da libertação* (1985), de Sílvio Da-Rin. Vale lembrar que, além de poeta e ensaísta, Ferreira Gullar era presidente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), quando eclodiu o Golpe Militar em 1964.

da direita para a esquerda. No meio dele, surge em *over* a voz de Ferreira Gullar, que, em tom grave, pausado e cruamente didático, informa:

Os cantos de trabalho são talvez as primeiras canções criadas pelo homem. A sua origem se perde na distância do tempo. Essas remotas cantigas nasceram do trabalho coletivo, da solidariedade de pessoas que se juntaram em grupo para executar uma tarefa comum. E especialmente a primeira e primordial tarefa do homem: lavrar a terra e cultivar os seus frutos. As múltiplas atividades que envolvem o plantio, a colheita, o descaroçamento, a seca e a pisa do cacau, suscitam uma ampla variedade de cantos e ritmos. A cantiga faz o trabalho menos árduo, os homens mais comunicativos e mais fraternos.

Encarada isoladamente, a inserção dessa narração, seja pela formalidade de seu tom, seja por seu conteúdo professoral, poderia remeter ao “modelo sociológico” identificado por Jean-Claude Bernardet em sua obra *Cineastas e imagens do povo* (1985). Para o teórico, na tentativa de representar o conjunto do universo popular, muitos cineastas brasileiros desse período optaram por encaixar a realidade dentro de um modelo previamente estabelecido. Dessa forma, ao invés de buscar representar a “voz do outro”, o filme se transformava na “voz do saber”:

Um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito. (BERNARDET, 1985, p. 13)

Não acreditamos que seja o caso desta obra de Hirszman. A crítica que Bernardet faz a *Maioria absoluta* ao afirmar que o papel alinhavador e o pré-concebido da narração em *over* não permitem que os camponeses tomem a palavra, fazendo com que o cineasta “fale no lugar deles que não falam” (1985, p. 37), não poderia ser transposta para a trilogia dos *Cantos de trabalho*.

Se for verdade que a narração flerta em alguns momentos com este saber sociologizante, as imagens refletem, em contrapartida, um diretor disposto a respeitar o tempo do trabalho e, de fato, dedicar-se a expressá-lo cinematograficamente da maneira mais detalhada e direta possível.

O desejo de mostrar, mais do que explicar ou julgar, concretiza-se no registro minucioso de todas as etapas da cultura cacauera e como cada uma delas constrói sua expressão musical própria.

Na fase da colheita, sobre o plano em *contra-plongée* que acompanha a coleta dos frutos no alto dos cacauzeiros, um por um, que serão depositados posteriormente sobre as folhas de bananeira cortadas e estendidas no chão, surgem os versos arrastados, lamuriosos, roucos, como a reproduzir o próprio ritmo modorrento dessa etapa do trabalho:

Cacau é boa lavra
Eu vou colher
Na força do verão Eu vou vender Cacau é boa lavra Colhi no lavrador
Não vou colher cacau
Pra desprezar o meu amor

A menção a um amor distante carrega ainda mais o tom bucólico da cena. Os versos se repetem antes do corte para um plano conjunto, ao nível do chão, no qual os camponeses, sentados em dupla, descarregam os cacaus empilhados. Seguem-se uma série de planos detalhes que registram a incrível destreza e rapidez em que executam o serviço: facões, braços, frutos e caroços se misturam num gestual frenético. A repetição do trabalho e a compenetração de seus rostos, atentos a qualquer descuido no manejo dos afiados instrumentos de trabalho, são balanceados pelo ritmo do novo canto que remete, suavemente, a bois, sereias, mar e o cheiro de pitomba:

Meu boi molha no molhador
E eu vou seguir meu baião
Não passa como a sereia
Que vem penetrar no mar
Eu estava lá
Ia direto a Juazeiro
A pitomba quando é cheirosa
De longe eu sinto seu cheiro

A sequência de cortes rápidos é interrompida pelo primeiro plano de um dos camponeses. Cabisbaixo, sem camisa, absorto em pensamentos, entoa o

canto com tanta intensidade e entrega que chega a contorcer o corpo e expor algumas veias do pescoço. Seria difícil encontrar outra expressão corporal que externasse tão profundamente o lamento humano.

O impacto dessa figura ainda está latente quando se ouvem os versos finais deste canto, já sobre as imagens da fase final do descaroçamento na qual as sementes do cacau são envoltas em folhas de bananeiras para secar:

Quando eu viajei pra São Paulo
Foi dois camarada mais eu
Quando eu cheguei na cidade, moço
Meus dois camarada morreu

Os versos destes cantos se integram ao cotidiano, mas não se resumem ao vivido. Expressam sentimentos, avivam lembranças, reabrem feridas, fazem do trabalho um espaço de reflexão, introspecção e expressão.

Esses cantos de *Cacau* são um bom exemplo de que as canções de trabalho, para além de auxiliar a produtividade e tornar a lide menos exaustiva, são a expressão genuína de um modo de vida que vê o trabalho como força motriz criadora da vida humana, capaz de despertar todo seu potencial lúdico e criativo.

A sequência final do curta é emblemática nesse sentido. Se a colheita e o descaroçamento, como afirma a própria narração final de Ferreira Gullar, se refletem em cantos e lamentos, a pisa do cacau propicia a dança.

Ô pisa, pisa no caroço do juá
Ô Pisa, pisa no caroço da azeitona
Você toma o amor dos outros
Mas o meu você não toma
E se tomar eu vou buscar

Como num coco de roda, os camponeses se agrupam ao redor de uma pilha de caroços e pisam no compasso do canto. Alguns dão volta em torno do próprio corpo, outros põem os braços na cintura, viram de costas, empurram levemente uns aos outros, deslizam os pés, retardam o passo, fingem perder o

equilíbrio, sorriem, batem palmas, trocam olhares jocosos. Entregam-se, enfim, a à mais singela alegria mundana.

Moreninha vem me acarinhar
Moreninha vem
Vou-me embora, vou voltar
Deus lhe pague, Deus ajude
Quem me deu de coração
Quem lhe deu essa palhoça
Não me dá, vou trabalhar
Moreninha vem me acarinhar
Vem me acarinhar
Quem ficou, não diz à outra
Que é pra ela esperar

No derradeiro plano, a câmera se detém num velho camponês, que pisa, canta, rodopia e dança no meio da roda. É sua voz rouca que puxa os versos finais do filme:

Eu agora vou falar
Outra vez eu vou cantar
Vou cantar no microfone
Pra voz apresentar
Moreninha vem me acarinhar
Vou-me embora, moro longe
Tão cedo não vou voltar

Esse deleite, todavia, não se repete no último capítulo da trilogia de Leon Hirszman. Como narra Ferreira Gullar logo na abertura do curta rodado nos canaviais de Feira de Santana, “os trabalhadores na cana de açúcar ainda hoje cantam durante o trabalho, como cantavam séculos atrás outros homens que realizavam esta mesma tarefa. O tom agudo e triste destes cantos faz chegar até nós o lamento dos escravos”.

Se não há motivo de júbilo no corte da cana – uma das mais extenuantes e perigosas tarefas executadas no campo, fruto de uma estrutura social marcada pela concentração de terra e poder que remonta às capitanias hereditárias e à escravidão –, os cantos têm, ao menos, a capacidade de manter a vigília,

extravasar o cansaço e avivar a solidariedade intragrupal, já que se repete aqui a mesma estrutura de chamada e resposta vista em *Mutirão*:

Aparei a cana
Que quebrou minha janela
Cinco jogos de costela
Mocotó sem cozinhar
Eu dou um pulo
Por cima de outro pulo
Eu quero ver pulo por pulo
Quero ver pulo pular
Eu dei um tapa na cadeira do tacana
Quebrei toda na banana
Quase que morro por lá

A câmera continua observadora, respeitosa. Em determinado momento do filme, inclusive, Hirszman opta por posicioná-la no meio do canavial, enquadrando os cortadores de frente, em planos médios e closes, em um contraponto aos distantes planos panorâmicos comumente usados para retratar essa atividade, nos quais os cortadores aparecem quase sempre de costas, reduzidos no meio dos imensos tabuleiros de cana.

A aproximação da câmera e sua imersão de fato no ambiente de trabalho dos cortadores, faz com que a interação entre realizador e documentado ganhe novos contornos. Numa inversão de posições, o cineasta vira objeto do canto. Quebrados o distanciamento e hierarquia inicial, os cortadores resolvem inserir como interlocutor de suas chamadas a figura do "Seu Carioca", como são chamadas no interior nordestino todas as pessoas que vêm do sul do país. Inserido no espaço do trabalho, Leon Hirszman, ou melhor, "Seu Carioca", é agora provocado pelos cortadores, enquanto encenam uma pequena dança com os facões, nos moldes do maculelê:

Seu Carioca
Quando eu pego o meu facão Quando eu canto todo mundo
Quando eu canto no sertão
Seu Carioca
Mandou a conta na munheca

Pegou o dinheiro no bolso
Não tem o dinheiro que eu quero
Seu Carioca
E agora para não dizer
Meu facão está danado
Fala aquilo e você vê

O respeito com que buscou retratar os cantos de trabalho não impediu Leon de vaticinar sua extinção. Como se pode perceber através da narração de Ferreira Gullar, ele previa que “o desenvolvimento industrial e as transformações por ele geradas, a urbanização crescente e o sistema de comunicação de massas tendem a extinguir estas formas de criação cultural do povo”.

Todavia, quarenta anos depois, na mesma Alagoas onde presenciou pela primeira vez um canto de trabalho durante as filmagens de *São Bernardo*, surge mais um registro vivo dessa manifestação cultural. Durante as filmagens de seu documentário *Interiores ou 400 anos de solidão, ensaio sonoro-visual sobre o sertão alagoano* lançado em 2012, Warner Bagetti registrou os cantos dos batedores de feijão no município de São José da Tapera, divisa com Piranhas.

Caminhando em círculo ao redor de uma pilha de vagens ressecadas do feijão, um grupo de camponeses bate na folhagem com uma vara enquanto revira com um dos pés as vagens depositadas no fundo, tomando todo o cuidado para, ao bater, separar os grãos sem rebentar sua casca ou triturá-los. As batidas e chutes são regidos pelo compasso do canto:

Oi, tina, tina, tina Oi, tina, tina, dor
Você chora porque fica
Eu choro porque não vou

Em pleno século XXI, os cantos de trabalho persistem. E essa resiliência pode ser vista sob dois pontos de vista:

Por um lado, como expressão de que a história humana não se move de maneira unidirecional, seguindo um sentido previamente definido, mas sim dialeticamente, de modo que o novo se constitui como uma síntese entre

elementos do passado e os germes do porvir. Por outro, essa permanência pode ser encarada sob a perspectiva da modernização conservadora brasileira que, a par da crescente urbanização e industrialização das últimas décadas, não superou os vícios estruturais provenientes da antiga sociedade pré-industrial, marcada pelas relações promíscuas entre a esfera pública e a privada e na qual os grandes proprietários de terra continuam no centro do poder político.

Essa simbiose entre o moderno e o arcaico seria a marca maior do capitalismo malformado brasileiro, que Francisco de Oliveira (2003) equiparou ao ornitorrinco, por seus impasses e combinações esdrúxulas. Diante desse quadro, o desenvolvimento industrial problematizado por Hirszman não foi capaz de superar as relações de dominação vigentes no campo brasileiro.

Os cantos de trabalho, por expressarem o elemento criativo, solidário e soberano do labor humano, permanecem, então, como expressão cultural de resistência a essa dominação. Não seriam, portanto, estes registros documentais dos cantos de trabalho expressão de um dos últimos flancos de resistência do caráter lúdico e soberano do trabalho em uma sociedade em que este se torna cada vez mais estranhado?

Ao falar do método de tratamento da psiquiatra Nise da Silveira, Leon Hirszman toca no ponto nevrálgico dessa tese:

Trabalhando, criando, produzindo, a pessoa fica mais forte para resistir a todos aqueles embates – a tortura, o amesquinamento da pessoa humana, a dor física, todas as questões que estão por trás disso e fazem as pessoas perderem até a orientação do espaço, dos espaços tumultuados, dos espaços amontados [...] Pincéis, barros, tintas, papéis, coisas assim, que permitam a expressão do mundo interior. (apud VIANY, 1999, p. 309)

O trabalho, seja qual for, do lavrador ao pintor, do rebocador de parede ao cineasta, é um processo criativo, uma expressão do eu. Assim, se o trabalho estranhado e alienante identificado por Marx no século XIX ainda é a tônica vigente na contemporaneidade, o canto de trabalho não deixa de ser um vestígio, uma lembrança resistente de seu caráter lúdico, solidário e criador.

Fotogramas da trilogia *Cantos de Trabalho* de Leon Hirszman





Referências

ABC da greve. Direção de Leon Hirszman. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1990.

ARAÚJO, A. M. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDET, J-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDIDO, A. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

CANTOS DE TRABALHO: CACAU. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1976, cor, 11 min, 16mm ampliado para 35mm.

CANTOS DE TRABALHO: CANA-DE-AÇÚCAR. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 10 min, 35mm.

CANTOS DE TRABALHO: MUTIRÃO. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975, cor, 12 min, 16mm ampliado para 35mm.

HIRSZMAN, L. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

MARX, K. *Crítica ao programa de Gotha*. São Paulo: Boitempo, 2012.

OLIVEIRA, F. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

submetido em: 10 set. 2016 | aprovado em: 20 out. 2016

Os percursos da memória em *Cidadão Kane*

Trails of memory in *Citizen Kane*

*Rafaela Caetano*¹, *Gustavo Souza*²

1 Possui graduação em Jornalismo (2011) e pós-graduação em História da Arte (2013) pela Universidade São Judas Tadeu. Atualmente é mestranda em Comunicação pela Universidade Paulista. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, e no ensino do idioma Inglês. rafaelapcaetano@gmail.com.

2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. gustavo03@uol.com.br.

Resumo

Tomando como ponto de partida os testemunhos de diversos personagens, este trabalho discute como se arquiteta a memória em *Cidadão Kane*, obra escrita, dirigida e interpretada por Orson Welles, em 1941. Para tanto, partimos da hipótese de que esta memória se dá por meio de uma relação triangular entre saber midiático, disposição emocional e molduragem do presente. O saber midiático, proposto por Baltar – a partir do documentário, mas aqui estendido à ficção –, fundamenta-se na autofabulação do personagem em entrevista a partir dos códigos de representação fornecidos pela mídia. A disposição emocional estabelece a emoção como propiciadora da memória, tanto em sua captação quanto no resgate. A terceira característica funda-se nas condições do tempo vigente, que transcendem o indivíduo e constituem, para além de sua vontade, impacto expressivo na rememoração.

Palavras-chave

Memória, testemunho, *Cidadão Kane*.

Abstract

Taking as a starting point the testimonies of several characters, this study discusses how memory is architected in *Citizen Kane* (by Orson Welles, 1941). To do so, we assume the hypothesis that this memory works as a triangular relationship between mediatic knowledge, emotional disposition and the frame of the present. The mediatic knowledge was proposed by Baltar – from the perspective of the documentary, but here it is extended to fiction – is based on the character's "self-fable making" when interviewed from the codes of representation provided by the media. The emotional disposition establishes emotion itself as provider of memory both in its capture and rescue. The third feature is based on the conditions of the existing time that transcends individuals and constitutes, beyond the will, significant impact on recall.

Keywords

Memory, testimony, *Citizen Kane*.

“Eu me recordo de absolutamente tudo, jovem. É a minha maldição. É uma das maiores maldições infligidas ao homem: a memória”, afirma o personagem Jedediah Leland quando interrogado a respeito de Charles Foster Kane pelo repórter Jerry Thompson. “Eu fui seu maior amigo e, no que me diz respeito, ele se comportava como um porco. Não que Charlie fosse grosseiro, ele apenas fazia coisas grosseiras. Talvez não tenha sido seu amigo. Mas, se não fui, ninguém foi. Talvez eu tenha sido uma marionete dele”. Leland então revela ao jornalista suas reminiscências a respeito do protagonista, expondo as contradições do último, apenas para, ao final, evidenciar sua própria: “Há cinco anos, ele [Kane] escreveu daquele local lá no Sul. Como se chama? Xangri-lá? Eldorado? *Sloppy Joe’s*? Qual o nome?” Não vemos o rosto de Thompson para assegurar que o personagem lhe deu a resposta, mas a mudança no semblante de Leland e sua justificativa sugerem o ocorrido. “Tudo bem, Xanadu. Eu sabia o tempo todo. Você logo viu, não?”.

São muitas as implicações dessas e de outras palavras proferidas nos testemunhos ao longo de *Cidadão Kane*, mas antes que possamos identificá-las, é preciso situar a perspectiva na qual o filme nos insere. O depoimento de Jedediah Leland, como o dos demais que viveram próximos à Kane – com exceção do falecido Walter Thatcher, cujo relato é extraído de seu diário – está fundamentado em um espaço em que a câmera posiciona o público simultaneamente como *voyeur* e participante do testemunho. A condição do espectador como alguém que “espiona” e insere-se no espaço fílmico por meios invasivos é atestada, por exemplo, na própria sequência de abertura da obra, em que a câmera adentra a propriedade de Kane, a despeito da placa de “não ultrapasse”, e nos insere no cômodo onde o protagonista se encontra por meio de uma janela – motivo que se repete quando somos introduzidos no bar de Susan Alexander por um movimento da câmera que nos infiltra no espaço através da claraboia.

Tal artifício certifica o caráter onisciente da narrativa, pois, ao exibir ao público acontecimentos não testemunhados pelos habitantes do universo fílmico,

como a morte do protagonista, a narração coloca tanto os relatos como “o noticiário, os narradores e o próprio Thompson sujeitos a um alcance ainda mais amplo de conhecimento narrativo” (BORDWELL, THOMPSON; 2013, p. 197), o que atesta a presença de um discurso acima do ponto de vista das testemunhas, e confere ao público uma percepção “terciária” das memórias.

Entretanto, ao mesmo tempo em que estamos “invisíveis” no espaço em que ocorrem os atos da memória, somos incorporados ao discurso fílmico pela presença de Thompson, que, estando a maior parte do tempo de costas para a câmera, e, conseqüentemente, desprovido de individualidade, torna-se menos um personagem do que um meio pelo qual o relato dos personagens se direciona ao público. Tais artifícios adotados por *Cidadão Kane* não só exprimem o atrito entre público e privado, inerente ao depoimento, como nos oferecem alicerce para a compreensão das três principais características que os testemunhos compartilham ao longo do filme, que aqui adotamos como hipótese: o saber midiático, a disposição emocional e a molduragem do presente.

Em *Cidadão Kane*, nos encontramos diante de atos da memória mediados pela imprensa (representada pela figura de Thompson). Porém, deslocamos o foco da mídia para observar o testemunho. A questão da legitimidade do depoimento é, antes, uma questão pertinente à própria esfera social, logo seu reflexo em uma obra de arte é fruto de um desejo do real por parte do público. *Cidadão Kane*, ainda que não seja um documentário, isto é, uma obra de formato primordialmente categorizado por sua não ficcionalidade, demanda em seu discurso fílmico que o público adote em relação aos relatos sobre Kane a mesma postura que assume diante dos relatos apresentados nos documentários: a da aquiescência de tais testemunhas como fornecedoras de um elo com o passado, porém, uma vez consideradas brevemente algumas das características dos atos da memória, surgem questões fundamentais, a serem discutidas durante o texto: Como se dá a memória no discurso fílmico? Sob quais condições ocorre esse elo com o passado? Em que medida a memória está à mercê e, ao mesmo tempo, a serviço da manipulação?

Memória e o saber midiático

O depoimento é, antes de tudo, uma escolha. Não só em termos do que se permite dizer, mas de iniciativa. Quando o repórter Jerry Thompson inicia a investigação a respeito de Kane, a primeira pessoa que se propõe a investigar é a segunda esposa do protagonista, que se recusa a ser entrevistada. Dirige-se com rispidez a Thompson: “Vocês não podem me deixar em paz? Estou cuidando da minha própria vida, cuidem das suas”, revelando que sua atitude defensiva não diz respeito ao personagem, mas aos jornalistas como um todo. É evidente, especialmente considerando as questões sobre a abordagem sensacionalista da imprensa presentes ao longo do filme, além de o próprio fato de ter sido a esposa de um magnata da comunicação e, por consequência, ter noção das estratégias discursivas que a mídia dispõe, que Susan possui ressalvas legítimas em relação aos veículos midiáticos.

A negação da mulher em conceder o depoimento é uma escolha fundamentada na consciência do saber midiático disseminado. Este último compreende a noção de um “sujeito histórico, que se performa como personagem para uma narrativa midiática” (BALTAR, 2010, p. 233), desempenhando seu “eu” ciente de que está submetido ao olhar. Esse desempenho do “eu” deriva do conceito de *facework*, desenvolvido por Erving Goffman (1999), que constitui nos meios utilizados por um indivíduo para proteger sua autoimagem dos outros e de si, presente tanto nas relações interpessoais quanto naquelas intermediadas pela mídia (GOFFMAN apud BALTAR, 2010). O *facework* torna-se melhor distinguível quando, após o decorrer de mais da metade do filme, Susan, já idosa, ressurgem em cena para finalmente dar seu depoimento.

Sua atitude é distinta: se antes se mostrou áspera com a abordagem do repórter, agora surge receptiva à investigação. A ex-esposa de Kane dialoga com o repórter como quem conversa com um amigo; sorri, olha para baixo, como quem vê o passado diante dos olhos, revela assuntos íntimos: “Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite”. Ao revestir seu ato da memória de carga emotiva, Susan permite que pensemos seu depoimento sob a perspectiva

de Mariana Baltar (2007) acerca do relato nos documentários. Tomando seu argumento como alicerce nesse contexto, percebemos que a ex-esposa de Kane “evoca uma poderosa estratégia de engajamento, remetendo diretamente a um diálogo com a imaginação melodramática e colocando em cena uma dicotomia fundadora do conceito de memória: a fricção entre as esferas privadas e públicas” (BALTAR, 2007, p. 96). O engajamento ao qual a autora se refere é o de natureza afetiva, que, uma vez ligado à performance da memória, é capaz de revestir a fala de autenticidade no contrato sentimental estabelecido entre quem fala e quem ouve.

Por meio da imaginação melodramática, que, embora não adote todas as convenções do gênero, assume algumas de suas características essenciais, a emoção é o vínculo que se estabelece, nesse âmbito, em um relato que a ela recorre, como a antecipação, a simbolização exacerbada e a obviedade (BALTAR, 2007). Conceituadas tais noções, surge uma questão: ao trazer à tona o que é do âmbito privado por intermédio da imprensa e conceder credibilidade ao testemunho ao criar um engajamento com o público por meio da imaginação melodramática, quão manipulado torna-se o próprio ato da memória nesse processo? Para nos ajudar a responder tal pergunta, voltemos ao testemunho de Susan:

- Sabe, eu não deveria ter cantado para Charlie na primeira noite. Mas eu cantei um bocado depois. Cantei para professores a US\$ 100 a hora. Os professores recebiam isso.
- E você recebia?
- Eu não recebia nada. Só aulas de música, só isso.
- Ele se casou com você, não?
- Só falou em casamento quando tudo acabou e saiu nos jornais. Ele perdeu a eleição e aquela tal de Norton pediu o divórcio. Ele estava interessado na minha voz! Por que ele construiu a casa de ópera? Eu não queria, foi ideia dele. Tudo foi ideia dele... exceto eu deixá-lo.

Há no discurso, respectivamente, sentido de arrependimento, resignação e júbilo. Porém, a ideia reiterada que atravessa tais sentimentos é a de uma suposta passividade. Com exceção do momento em que a ex-esposa de Kane se culpa por ter cantado para ele, e da revelação de que o término do casamento foi

uma decisão que partiu dela, a personagem atribui a maior parte das ações ao protagonista, e sua vontade de se eximir torna-se ainda mais evidente ao falar sobre a casa de ópera. Como esclarecem os depoimentos de Susan e Leland, a opulência da casa de ópera erigida por Kane exibe um notável contraste com o talento para o canto de Susan, o que se torna motivo de zombaria para a imprensa.

Ao reiterar sua apatia em relação às atitudes de Kane, e a ele atribuir a construção da casa de ópera, símbolo de seu fracasso como cantora, o depoimento aponta para uma tentativa de amenizar sua imagem por intermédio do ato da memória. O *flashback* que sucede o início de seu depoimento reafirma sua passividade e acentua essa condição. Situada no meio de um palco, de costas para a câmera no início da apresentação de sua ópera, Susan encara uma plateia enfadonha e zombeteira, mergulhada em uma solidão que se acentua pela escuridão à sua volta. Suas apresentações desastrosas são interrompidas apenas quando assume uma posição ativa, por meio de tentativa de suicídio, reiterando seu discurso culposos em relação a Kane.

Em seu ato de memória, o apelo à emoção por parte de Susan gera um engajamento afetivo que nos torna mais aptos a confiar na legitimidade de seu testemunho. Porém, a depender da dimensão em que Susan fabula-se, estamos igualmente mais aptos à manipulação da memória por parte da personagem.

Memória e a disposição emocional

Evidentemente, não é apenas o saber midiático que se encontra como condição para os percursos da memória no discurso fílmico de *Cidadão Kane*. Há de se atribuir igual importância ao que denominamos disposição emocional no ato da memória. Como exposto anteriormente, trata-se de uma circunstância que estabelece a emoção em si como propiciadora da memória tanto em sua captação quanto no resgate. Tomemos como ponto de partida a concepção de MacDougall (1998), que considera a memória seletiva e ideológica. Sua natureza seletiva se deve tanto à capacidade de descarte de momentos de pouca relevância como a de armazenamento de situações de intenso envolvimento. Já a esfera ideológica

da memória compreende a inserção desta em um contexto não só histórico, mas pessoal, o que implica em uma formação e rememoração à mercê da condição do indivíduo. Em suma, ambas as conjunturas suportam a ligação entre memória e emoção, uma vez que a primeira permite que determinada recordação se mantenha em longo prazo, enquanto a segunda garante a forma que o indivíduo lhe permite atribuir.

Em *Cidadão Kane*, a disposição emocional se expressa em termos de captação e resgate da memória. Cada uma das cinco testemunhas as quais Thompson recorre em sua investigação jornalística exprime sentimentos distintos acerca de Kane, que invariavelmente afetam seu relato. Walter Thatcher, ex-guardião legal, que, por estar há muito falecido na ocasião da morte de Kane, é inquirido por intermédio de seu diário, apresenta uma postura fria e severa. Bernstein, o assistente de longa data do protagonista, exhibe por sua vez uma atitude nostálgica e doce. Leland, em contrapartida, permeia seu ato da memória de cinismo. Susan se mostra a personagem mais difícil de desvendar, devido à mistura de tristeza e afeto em sua fala. O mordomo Raymond, por fim, é quem menos revela qualquer sentimento, e o que se supõe a partir de sua fala é não mais do que um senso de desdém. Trata-se de personagens que, tendo vivido próximos a uma figura tão complexa e multifacetada, não conseguem dissociar as emoções que sentem em relação ao protagonista do testemunho, tanto no momento em que foram vividas quanto no presente. A memória, portanto, ao se retroalimentar em tais condições, permite, mesmo sem intenção do indivíduo, que a recordação se reinvente de acordo com a postura adotada perante ela.

Essa questão se torna latente quando comparamos o discurso de Thatcher ao de Bernstein. O banqueiro e ex-guardião de Kane compreende seu testemunho desde o dia em que o conheceu, ainda criança, até o momento em que, devido à crise de 1929, nos Estados Unidos, assume o jornal do protagonista, *Inquirer*. O primeiro encontro entre ambos, descrito no diário, mostra-se desprovido de isenção, e não só revela mais acerca da própria personalidade de Thatcher como evidencia um mecanismo de manipulação.

Esmiuçemos a cena em questão: o pequeno Kane brinca em frente a sua simples casa, enquanto, do lado de dentro, sua mãe assina os papéis que transferem a guarda do garoto ao banqueiro. Somos informados de que a decisão da senhora Kane, proveniente da inesperada fortuna que herda, baseia-se no desejo de que o filho receba educação superior. Uma vez assinados os documentos exigidos por Thatcher, o banqueiro é conduzido à presença do menino para que seja levado a sua nova residência ainda naquele dia, sem qualquer ciência por parte da criança. Há uma reação negativa por parte do jovem Kane, que repele a aproximação de Thatcher e chega, inclusive, a acertá-lo com um trenó. A rememoração desse dia chega ao fim no momento em que Kane, prestes a levar uma surra do pai, é protegido pela mãe, que diz: "Por isso ele crescerá onde você não pode bater nele".

A descrição do ocorrido por parte de Thatcher revela pontos importantes: Kane é descrito como uma criança mimada (um discurso que se reitera em todas as memórias posteriores de Thatcher a respeito do personagem). E, a julgar pela forma como a mãe o protege, não só quando o acolhe após a ameaça do pai, mas por meio de seus próprios conselhos ternos: "Tome cuidado, Charles! Enrole o cachecol no pescoço!", a decisão de transferir sua guarda sustenta-se unicamente em sua confiança de que uma educação elitizada o livrará de problemas – confiança que também se sustenta na ideia de que a educação em um ambiente pobre não é apropriada.

Aqui, a própria visão de mundo do banqueiro parece ser representada. Essa visão também parece inerentemente atada à sua disposição emocional em relação a Kane, a quem descreve baseado não só na perspectiva que lhe é intrínseca, mas também em como se sente em relação a ele. Em meio a tais circunstâncias que a manipulação do ato da memória se manifesta, a atitude de Thatcher em relação a Kane faz com que o primeiro menospreze, em seu relato, a carga dramática de um momento em que uma criança é tirada do convívio familiar, para que fiquemos atentos a outros aspectos, como a "birra" do menino, em uma tentativa de fazer-nos aderir ao discurso que diz que Kane é uma criança mimada, em vez de entender a comoção do acontecimento.

Sendo a memória influenciada pela personalidade de seu portador, é compreensível que todas as lembranças que Thatcher guarda em relação ao protagonista sejam de ordem monetária. Trata-se da esfera que define o personagem, e tal constatação é discutida no próprio discurso fílmico, quando Bernstein, ao descobrir que o repórter leu o diário de Thatcher, afirma: “Bobagem! Esse homem foi o maior tolo que já conheci! Ele ganhou muito dinheiro. Não é difícil ganhar muito dinheiro se tudo o que você quer é ganhar muito dinheiro.”

Ainda em relação ao discurso fílmico, é igualmente interessante perceber como o próprio espaço em que se dão os atos da memória figurativizam a personalidade dos personagens. Esse espaço que “fala” sobre o interior dos seus habitantes aponta para a influência exercida pelo cinema expressionista em *Cidadão Kane*. Definido como um movimento artístico cujo cerne é a expressão das emoções, o expressionismo apresenta como uma das principais características de sua estética “o pendor para contrastes violentos [...], bem como a nostalgia do claro-escuro e das sombras” (EISNER, 1985, p. 25). Tais características refletem-se especialmente na fotografia fílmica,

que salienta, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou dos detalhes de um cenário [...] e recortam-se contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e os jatos de luz [...] e moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial. (EISNER, 1985, p. 67)

Tal estética está explícita na cena de abertura do filme. Xanadu surge como um castelo de estilo gótico envolto por uma paisagem sombria. A atmosfera é pontuada por uma música de suspense, enquanto somos conduzidos à construção e nos aproximamos de uma janela, o jogo de luz e sombra acentua o mistério que está por vir. Tal abordagem opressiva se figurativiza nos tetos baixos, especialmente nos ambientes do castelo onde os moradores parecem esmagados por suas posses (NAREMORE, 2004). O recurso do cenário e iluminação como expressão da emoção dos personagens é ainda mais evidente nas cenas de Susan, possivelmente a

personagem mais envolvida emocionalmente com Kane. Seja no bar ou em Xanadu, a ex-esposa do protagonista é vista sob uma luz dramática, que ora destaca a sua juventude e puerilidade, ora o peso dos anos e da melancolia.

À maneira de Xanadu, a biblioteca onde se encontra o diário de Thatcher é um ambiente que reflete o interior do banqueiro. Austera, rígida, dotada de um guarda e um cofre, o que a torna muito semelhante a um banco. O local destoa de forma incisiva do escritório de Bernstein, que nos permite, em consequência, olhar para a instância do ato da memória sob um novo ponto de vista. Diferentemente do banqueiro, Bernstein é alguém cuja memória em relação à Kane está ligada a um sentido de nostalgia. O personagem nutre afabilidade por seu ex-chefe, cujo retrato, pendurado com destaque acima do corpo de Bernstein, traduz figurativamente sua devoção ao protagonista.

O assistente de Kane, como seu relato reforça, é bastante indulgente, pois, ainda que expresse suas práticas jornalísticas altamente questionáveis, não as condena, preferindo ater-se aos momentos de êxito pessoal e profissional da vida do chefe. Essa escolha por parte de Bernstein tem o mesmo efeito de atenuação que o ato da memória de Thatcher, com a diferença de que o primeiro o faz não para desonrar a imagem do protagonista, mas sim atestar as boas intenções deste. Novamente, a comparação entre recordações faz-se necessária para a análise, envolvendo testemunhos de Bernstein e Leland acerca da “declaração de princípios”.

De acordo com o relato do assistente, Kane escreveu a chamada “declaração de princípios” em ocasião da primeira edição do jornal *Inquirer* sob a sua direção. Seu conteúdo afirma: “Eu darei ao povo desta cidade um jornal diário que mostrará as notícias com sinceridade. Eu também lutarei sem trégua pelos seus direitos como cidadãos e seres humanos”. A preservação de tal memória em Bernstein relaciona-se ao seu próprio julgamento positivo acerca deste. Ora, a imagem de Kane como idealista que assume um compromisso com seus leitores lhe parece tão cara quanto a “moça da balsa”, mulher desconhecida que o personagem idealiza desde a juventude e rememora durante a entrevista de Thompson.

Contudo, não falta observação da postura de Leland em relação ao episódio do testemunho de Bernstein. No meio da leitura da declaração, Kane é interrompido pelo amigo, que nota o repetido uso do termo “eu” no texto do protagonista, apontando sua natureza egocêntrica. Leland pede ao amigo que lhe dê o papel em que escreveu o conteúdo, tratando-o como um documento, como se ao contrário de Bernstein, tivesse uma noção mais ampla a respeito do caráter de Kane. O ato da memória de Leland se torna, mais tarde, esclarecedor nesse sentido. Tendo testemunhado uma série de posturas antiéticas por parte do protagonista, que contrariaram em absoluto sua declaração de princípios, Leland devolve o documento a Kane em um ato de cinismo – o mesmo cinismo que permeia seu sentimento em relação ao personagem e, por consequência, sua própria memória.

Memória e a molduragem do presente

O depoimento, como já declarado, é uma escolha que está, porém, subordinada à moldura que o presente oferece. Trata-se de uma noção cara a Maurice Halbwachs (2003, p. 29) que, em seu estudo sobre a memória individual, coletiva e histórica, estabelece entre as nossas recordações e percepções uma relação de influência mútua, ao afirmar que “se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente”. Diante de tal interferência mútua, nosso argumento é o da irrelevância do desejo do indivíduo em imprimir veracidade à determinada recordação, posto que esta, de forma alheia à sua vontade, está submetida a uma instância que a manipula.

Considerada tal condição *sine qua non* da memória, em que o presente se faz moldura do passado, abordemos *a priori* as condições do presente que se impõem de maneira independente ao indivíduo, a questão do esquecimento. Nosso trabalho reconhece a concepção de esquecimento como circunstância primordial à memória, pois, não fosse a capacidade humana de esquecer, a capacidade de retenção da memória seria comprometida (REIS, 2014, p. 38). O que se debate

aqui, no entanto, é o esquecimento como deficiência no âmbito do ato da memória. De acordo com Maria Reis (2014), o testemunho, como reconstrução de uma memória, reúne um grupo de informações cujo objetivo é não só tornar o relato coerente, mas preencher as lacunas que se criam invariavelmente. Logo, quanto mais o tempo passa e mais nos ancoramos ao presente, mais distorcido se torna esse relato tantas vezes reestruturado. O esquecimento, portanto, contribui para o surgimento de pontos de incompreensão no ato da memória.

Em *Cidadão Kane*, um aspecto pertinente à questão do esquecimento é a velhice. Ainda que o esquecimento seja uma condição que não depende da idade do indivíduo, é na terceira idade que se manifesta de forma mais contundente, de modo que é importante lembrar que os depoentes no filme, à exceção de Raymond, encontram-se ou encontravam-se em ocasião da morte na velhice. Contudo é difícil mensurar quão afetado é o ato da memória em decorrência desta dessa condição por duas questões: a existência de uma narrativa onisciente por trás dos testemunhos, e pelo recurso fílmico da elipse.

A primeira, ao mesmo tempo em que confunde – ao longo dos *flashbacks* o discernimento de onde termina o ato da memória e se inicia o olhar onisciente da narração – é ela própria um “olhar acerca dos olhares relatados”. A questão da elipse, por sua vez, é de natureza técnica, concebida como recurso de omissão de elementos que vão desde informações até espaços de tempo – utilizada exemplarmente na sequência dos cafés da manhã de Kane e sua primeira esposa –, torna-se difícil diferenciar seu uso de uma necessidade de condensação por parte do filme ao da representação das lacunas do ato da memória.

Parece-nos seguro, portanto, analisar a instância do esquecimento por intermédio dos atos da memória antes de sua figurativização em *flashbacks*. Tomemos o relato de Jedediah Leland: embora este afirme ser capaz de se lembrar de absolutamente tudo, não demora até que se prove errado, ao esquecer o nome da propriedade de Charles Foster Kane. A sua velhice está também elencada a uma suposta senilidade, evidente em sua dispersão ao pedir por charutos enquanto Thompson relembra ao personagem a razão de sua visita:

- Você realmente não tem um cigarro?
- Perdão, senhor Leland.
- Tudo bem.
- Senhor Leland, o que você sabe sobre "rosebud"?
- "Rosebud"? Sim, eu vi isso no *Inquirer*. Bem, eu nunca acreditei em nada que vi no *Inquirer*. Algo mais? Eu posso lhe falar sobre Emily. Eu fiz aulas de dança com Emily. Eu era muito jeitoso. Ah, estávamos falando da primeira senhora Kane...

A confusão de Leland encabeça seu relato acerca da vida conjugal de Kane com a primeira esposa, Emily, oferecendo-nos uma nova pista acerca da fragilidade de um relato já comprometido pelas lacunas do esquecimento, e por serem lembranças que não foram testemunhadas pelo personagem. Não se trata, evidentemente, de apontar como errônea a apropriação da memória de outra pessoa. Ora, basta considerar sua legitimidade no argumento de Halbwachs levantado nos estudos de França, Teixeira e Vianna (2014, p. 177) o qual se afirma que "as memórias dos outros preenchem lacunas e oferecem dados para a memória individual" O que se discute é que, ao partirmos em busca do testemunho dos outros no intuito de reforçar nosso conhecimento, "nossas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente e a imaginação muitas vezes preenche hiatos de memória" (*idem*, p. 177). Logo, este relato que se apropria das lembranças de Kane submete-se de forma ainda mais contundente ao âmbito da distorção.

Tratemos agora de outra instância da molduragem do presente: o mito do distanciamento. Como ponto de partida para conceber essa questão, retomemos o depoimento de Bernstein: em dado momento da entrevista, Thompson refuta a ideia de *rosebud* representar uma mulher, alegando a improbabilidade de Kane ter conhecido alguém casualmente e se lembrado da pessoa 50 anos mais tarde, no leito de morte, ao que Bernstein argumenta:

Bem, você é muito jovem, Sr. Thompson. Um sujeito pode se lembrar de um monte de coisas que você não pensaria que ele seria capaz. Tome a mim como exemplo. Um dia, em 1896, eu estava indo para Jersey de balsa, e quando saímos vi outra balsa atracar. Nela havia uma garota esperando para descer. Ela usava um vestido branco e carregava um

guarda-sol branco. Eu só a vi por um segundo. Ela não me viu, mas eu aposto que um mês não se passou desde que eu não tenha pensado naquela menina.

A lembrança de um momento fugaz que acompanha Bernstein há décadas atesta uma afetividade no olhar ao passado. Para argumentar sobre essa subjetividade, tomamos como base uma discussão desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva (2003) que, embora contextualizada na historiografia no contexto do holocausto, permite que sua argumentação se aplique à reflexão que propomos. Partindo da controvérsia de que os historiadores judeus não deveriam escrever sobre a *Shoah* sob o perigo da imparcialidade, o autor julga inocente a ideia de considerar a total objetividade do historiador em relação a um tema, especialmente quando este se encontra em um passado recente. Refutando a neutralidade da historiografia, o teórico estabelece que a memória se relaciona de maneira afetiva com o passado, direcionando a primeira em boa parte de seus caminhos. Aplicado a *Cidadão Kane*, o argumento nos permite compreender que, independentemente do distanciamento, nosso presente permeia a visão do passado com afetividade. Ainda no caso de Bernstein, a julgar pela brandura com que ele rememora Kane, entendemos que este invariavelmente também idealiza o protagonista e, por consequência, manipula a si próprio, agravando a problemática do depoimento.

Conclusão

O saber midiático, proposto por Mariana Baltar a partir do documentário e foi aqui estendido à ficção, fundamenta-se na concepção de autofabulação do personagem em entrevista a partir dos códigos de representação fornecidos pela mídia (BALTAR, 2010) – ao exemplo da postura assumida diante da câmera e do olhar direcionado ao entrevistador – e toma o ato da memória na contemporaneidade como um resgate subordinado a uma performance ciente da força da narrativa midiática. Logo, a projeção da imagem de si dessa narrativa pode influenciar a transmissão do testemunho, para que esteja em conformidade com a representação que se deseja estabelecer.

A segunda característica para a construção da memória em *Cidadão Kane* consiste, por sua vez, na disposição emocional. Vimos que o estado emocional dos personagens é crucial, tanto na formação da memória quanto em seu resgate: na primeira circunstância, considera-se o nível de emoção no qual o indivíduo vivencia determinado acontecimento, independentemente de sua natureza positiva ou negativa, como determinante para a constituição e permanência dessa memória em detrimento de outros episódios de menor impacto; já na segunda condição, contempla-se o estado emocional no ato da rememoração, capaz de favorecer o resgate de determinada categoria de recordações que, por sua vez, depende do contexto em que se encontra a testemunha, ao exemplo do deprimido que se torna mais suscetível às lembranças de seus insucessos (PINTO, 1998).

A terceira característica funda-se na molduragem do presente, isto é, nas condições do tempo vigente que transcendem o indivíduo e constituem, para além de sua vontade, impacto expressivo na rememoração. O argumento de uma memória a qual a moldura é o presente e deste recebe influência expõe uma deficiência do depoimento, a qual o indivíduo não possui controle, tal como a velhice – condição tão cara quanto alçapão ao resgate do passado – dos personagens depoentes em *Cidadão Kane*. O trecho do relato que abre o texto sintetiza tais características: Leland projeta uma imagem de si ao jornalista, a qual reitera uma suposta boa memória “Eu me recordo de absolutamente tudo.”; transparece cinismo e ressentimento “Talvez eu tenha sido uma marionete dele.” e exhibe a mais incisiva condição de seu presente, que escapa ao seu poder: a velhice e os decorrentes esquecimentos.

Conclui-se, assim, a partir deste e dos demais relatos, a dicotomia presença/ausência que presentifica o protagonista morto pelos seus próximos, o público ausente no espaço pelo repórter e o passado pelo testemunho. À tal dicotomia, que se dá pela substituição e representação, as lacunas, contradições e deturpações são indissociáveis e entrecruzam os pontos de vista que nos propomos a investigar neste trabalho para entender as articulações dos percursos que a memória traça em *Cidadão Kane*.

Referências

BALTAR, M. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de “Jogo de Cena”. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaíos no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

_____. Engajamento afetivo e as performances da memória em “Um passaporte húngaro”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 96-112, 2007.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2013.

EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FRANÇA, R.; TEIXEIRA, N.; VIANNA, G. Memória. In: FRANÇA, V. et al. (Orgs.). *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas PPGCom-UFMG, 2014. p. 174-182.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

NAREMORE, J. Style and Meaning in Citizen Kane. In: NAREMORE, J. (Ed.). *Orson Welle's Citizen Kane: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2004.

PINTO, A. C. O impacto das emoções na memória: alguns temas em análise. *Psicologia, Educação e Cultura*, Vila Nova de Gaia, v. 2, n. 2, p. 215-240, 1998.

REIS, M. A. B. M. N. *A memória do testemunho e a influência das emoções na recolha e preservação da prova*. 2014. 289 f. Tese (Doutorado em Ciências e Tecnologias da Saúde) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

submetido em: 19 set. 2016 | aprovado em: 4 nov. 2016

Encontro com a Morte: tirania e liberdade em Agatha Christie

Appointment with Death: tyranny and freedom in Agatha Christie

Jean Pierre Chauvin¹

*"Não façam como às vezes os pastores
Que nos mandam, entre urzes para o céu,
Enquanto que eles próprios, libertinos,
Vão na trilha de flores que nos perde"
(William Shakespeare)*

*"Para que vivemos, senão para dar aos vizinhos motivo
de caçada e zombar deles por nossa vez?" (Jane Austen)*

1 Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP); É pesquisador-membro dos Grupos de Pesquisa "Retórica e Argumentação" e "Estudos de literatura e cultura da Belle Époque: LABELLE", colíder do Grupo "Polêmicas intelectuais na América Latina entre os séculos XIX e XX: retórica, cultura e história". tupiano@usp.br.

Resumo

Alguns elementos permitem distinguir *Encontro com a Morte* dos demais romances protagonizados por Hercule Poirot. Entre eles, considerem-se: a composição das personagens; a forte ligação do detetive com os membros da família; as motivações para o crime cometido; a relativa adesão do leitor às razões do assassino; a atmosfera tensa e complexa que envolve as principais figuras do romance; o universo em que transcorrem as ações. Publicada em 1938, a obra constitui um importante estudo de caracteres, dentro da ficção de Agatha Christie, com destaque para a personalidade da senhora Boynton, uma das criaturas mais intrigantes que brotaram da pena da escritora inglesa.

Palavras-chave

Agatha Christie, *Encontro com a Morte*, autoritarismo.

Abstract

Some elements allow distinguishing *Appointment with Death* from other Hercule Poirot's novels. Among them, we must consider: the composition of the characters; the detective's strong connection with family members; the motivations for the committed crime; the relative adherence of the reader to the killer's reasons; the tense and complex atmosphere that surround the novel's main figures; the universe in which the actions take place. Published in 1938, this work is a relevant study of characters in Agatha Christie's fiction, especially the personality of Mrs. Boynton, one of the most intriguing creatures that came from the English writer's pen.

Keywords

Agatha Christie, *Appointment with Death*, authoritarianism.

O nome de Agatha Mary Clarissa Christie (1890-1976) persevera como o de uma das escritoras mais populares dos séculos XX e XXI. Em sua extensa obra, com mais de oitenta títulos, divididos entre romances, contos e uma alentada autobiografia, a autora angariou milhões de admiradores, possivelmente alheios aos numerosos elogios e eventuais contestações da crítica.

Na década de 1940, o célebre historiador e crítico literário Edmund Wilson (1950) em diversas ocasiões veio a público para negar a qualidade e a importância da literatura policial. Primeiramente, questionou veementemente o gênero. Em artigo posterior, apontou alguns imitadores de Conan Doyle e fez duras ressalvas a determinados romances, dentre os quais *O assassinato de Roger Ackroyd*, publicado por Agatha Christie em 1926.

A despeito da inegável relevância de Wilson para a historiografia literária², sua resistência em ler histórias de detetive soa como atitude apressada e pautada por impressionismos. Diante de trabalhos de maior fôlego e alcance, como o das estudiosas Gwen Robyns (1978) – que propõe um estudo biográfico em diálogo com as obras da escritora – e Susan Rowland (2001) – que detectou o dado socioeconômico nas personagens da romancista –, as palavras do ensaísta estadunidense soam apressadas, e revelam o preconceito de um crítico que destilou ressalvas com base em critério relativo orientado pelo gosto pessoal.³

Ora, o enigma é o mote da ficção policial. Os romances se estruturam em torno do mistério, e merecem ser lidos dentro das margens sugeridas pelo gênero. Para colaborar com a discussão acerca da ficção policial, retoma-se o meticuloso trabalho da psicanalista Sophie de Mijolla-Mellor (2006), que defende a hipótese de que o romance policial comunica-se com a porção infantil de seus leitores. Em sua fatura, a obra pode ser compreendida como um espaço de segredo e devoração, em que assuntos polêmicos ou interditos perante a

2 Seu belo ensaio *O castelo de Axel*, de 1931, reorientou os estudos em torno do Simbolismo. Nele, o crítico vinculava a poesia de Charles Baudelaire à obra sombria e repleta de metáforas, escrita por Edgar Allan Poe.

3 "I did not care for Agatha Christie and I hope never to read another of her books" [Eu não dou importância para Agatha Christie e espero nunca mais ler outro de seus livros] (WILSON, 1951, p. 234).

sociedade podem ser alvo da fantasia e prazer solitário dos aficionados por histórias de detetive.

Morte

*Encontro com a Morte*⁴ foi publicado em 1938, na Inglaterra, pela editora Collins Crime Club. O que logo chama atenção no romance é que o personagem Hercule Poirot só participa mais efetivamente da narrativa em sua segunda metade. Diferentemente do que aconteceu em obras anteriores, como *O misterioso caso de Styles* (1921), *O assassinato de Roger Ackroyd* (1926) ou *Poirot perde uma Cliente* (1937), o homenzinho de baixa estatura e fartos bigodes foi especialmente convocado pela narradora para investigar o assassinato da senhora Boynton.

De início, deve-se mencionar que o exame dos títulos dedicados ao detetive belga permite dizer que a disposição estrutural da narrativa obedece a um desses dois expedientes: ou ele é introduzido logo nas primeiras páginas do romance, ou sua entrada triunfal é postergada para momentos em que as personagens serão sabatinadas, em nome da verdade e da justiça.

A segunda maneira de conduzir o enredo sugere que, àquela altura, a escritora já encontrava dificuldade para lidar com a personagem – dezoito anos após sua estreia na ficção policial. Embora, segundo a opinião de incontáveis leitores, Hercule Poirot fosse considerado uma figura cativante, como se sabe, a romancista declarou em sua autobiografia que, em determinado momento de sua carreira, passou a desgostar do detetive.

O romancista Benoît Peeters observou, com razão, que:

múltiplos efeitos são reunidos para formar outro, inédito; um mecanismo, essencial em um romance, retorna menor em outro; a um tipo de suspeito já utilizado adere um motivo de natureza bem diferente. Ou, ainda, um princípio de intriga, invertido, produz outro (PEETERS, 2004, p. 78).

4 Na versão original, em inglês, o título ressaltava a palavra "morte", iniciada por maiúscula (Cf. Agatha Christie, *Appointment with Death*, 1938).

A escritora reaproveita parte dos ingredientes empregados em outras narrativas, ambientadas fora do espaço doméstico, como em *Morte na Mesopotâmia* (1936) e *Morte no Nilo* (1937).

Isso significa que a reversibilidade é uma constante nos romances da escritora, reversibilidade que diz respeito à caracterização das personagens, aos espaços em que determinados episódios são ambientados e aos motivos, meios e oportunidades para que determinado crime transcorra. Especialmente os métodos de investigação e a reunião com os suspeitos, nas páginas finais, são marcas características da atuação de Hercule Poirot.

O assassinato da senhora Boynton acontece em um espaço aberto, ao alcance de praticamente todas as figuras. Na tarde de sua morte, ela recomendara a seus familiares que saíssem para passear após o almoço. Com essa atitude imprevista, ela se aventurava a jogar com o seu assassino. O episódio chamou atenção de todos, afinal, envolvia uma mudança sensível no comportamento controlador da senhora Boynton, que prezava manter seus familiares ao pé de si.

Ao discutir o episódio com Poirot, Théodore Gerard observa que

as velhas são iguais no mundo inteiro. Elas se entediam! Se a especialidade delas é jogar paciência, cansam-se do que já conhecem e querem aprender algo novo. E o mesmo acontece com as velhas cuja distração (por incrível que pareça) é dominar e atormentar criaturas humanas! (CHRISTIE, 2011, p. 174).

Em parte, a qualidade dessa obra reside no fato de Agatha Christie ter conciliado o exame mais atento das personagens ao caráter enigmático do crime. Embora tenha concedido maior atenção ao estudo de caracteres, a romancista não perdeu de vista que o assassinato da senhora Boynton envolve uma série de ações, sutis, mas que demandam cálculo e oportunismo.

O saldo é positivo. Acelera-se o ritmo da narrativa, incrementa-se a carga dramática. Leitor e personagens irmanam-se, numa espécie de luta por maior tranquilidade. Solidários aos Boynton, compartilhamos com tais criaturas o

fascínio e mesmo o desejo pela morte da matriarca. Trata-se de um jogo em que morbidez e curiosidade caminham juntas, cujo alcance pode estar além do plano ficcional: “na narrativa, a morte provê a verdadeira ‘autoridade’ da fábula, como leitores, procuramos nas ficções narrativas o conhecimento sobre a morte, que nos é negado em nossas próprias vidas” (BROOKS, 1984, p. 95).

À medida que a narrativa avança, aumenta a sensação de cerceamento, provocada pela personagem central. Conscientes de que se trata de um romance policial, degustamos por antecipação o acontecimento do crime, de maneira a incrementar o prazer da leitura. Contemplando-se a galeria de personagens de *Encontro com a Morte*, é provável que a morte da senhora Boynton esteja, desde o começo, no horizonte do leitor.

Enredo: tirania⁵

Durante uma excursão para Jerusalém, a senhora Boynton carrega pela primeira vez sua numerosa prole, mediante o exercício da melhor tirania familiar. Ginevra, Lennox e sua esposa, Nadine, Carol e Raymond passam todo o tempo sob os olhares, gestos e comandos de uma matrona autoritária, habituada a vigiar aqueles que a cercam e controlar suas atitudes.

A sua constituição física (ela é descrita como “Buda” pela narradora e demais personagens) e o fato de passar os dias sentada, praticamente imóvel, condizem com uma personalidade dominadora e impositiva – cujas características provocam mal-estar nos filhos e repulsa nos outros excursionistas. No hotel:

Ouviu-se uma lenta tosse asmática, e então a velha colossal que estava tricotando falou.

– Ginevra, você está cansada, melhor ir para a cama.

A jovem assustou-se. Os dedos pararam o movimento mecânico.

– Não estou cansada não, mãe. [...]

– Está sim. Nunca me engano. Você não está em condições de visitar a cidade amanhã.

5 Na conhecida e abrangente pesquisa conduzida por Theodor Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel Levinson e Nevitt Sanford, em 1950, os estudiosos perceberam que, na sociedade estadunidense, o preconceito contra os judeus geralmente estava correlacionado a uma postura autoritária do entrevistado em relação aos seus parentes (ADORNO et al, 1982).

- Mas eu irei. Estou bem.
- Numa voz grave, quase um grunhido, sua mãe decretou:
- Não está não. Você vai ficar doente.
 - Não vou não! Não vou não!
- A jovem começou a tremer (CHRISTIE, 2011, p. 28).

A verdade pouco importa para a senhora Boynton. O que está em jogo, o que legitima suas atitudes, é a manutenção de seu extremo poderio frente aos familiares. Portanto, seu discurso não é legítimo, nem autêntico.⁶ Nem mesmo Jefferson Cope, amigo da família de longa data, escapa à sensação inibidora, perante a matriarca:

- O sr. Cope fez uma pausa, olhou desconfiado para a sra. Boynton e depois continuou, com a uma voz que para o médico francês que ouvia denotava apreensão.
- Estava me perguntando agora se não conseguiria convencer alguns de vocês a vir comigo. Sei muito bem que a senhora não poderia, sra. Boynton, e evidentemente alguém da família ficaria com a senhora, mas se vocês se dividissem, por assim dizer..
- Fez-se silêncio. Gerard chegou a e escutar o som das agulhas de tricô da sra. Boynton. Então ela disse:
- Acho que não gostaríamos de nos dividir. Somos um grupo muito unido – ergueu os olhos. – Então, crianças, o que vocês dizem? (CHRISTIE, 2011, p. 33).

Dito de outra maneira, Boynton pratica o que Michel Foucault (2009) denomina como “interdição” por meio da fala. Ao inibir ou interromper constantemente o diálogo de seus familiares, interpondo seu desejo mais tacanho na palavra do outro, ela reúne as principais características de um ser que se pretende absoluto, que se compraz em manipular os destinos que a ele se atrelam.

É curioso que as falas da matriarca sejam breves e incisivas. Somadas ao fato de que a senhora Boynton só se move com o auxílio daqueles que tiraniza, ela é efetiva protagonista da obra. Sob esse aspecto, o título do romance adquire importante conotação, pois permite supor que se trata de uma dupla relação

6 “Não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘polícia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos” (FOUCAULT, 2009, p. 35).

frente à morte: uma reação espiritual (a dos filhos e enteados, anulados pela mãe/madrasta), e outra física (o assassinato da senhora Boynton durante uma excursão, onde reencontra uma figura do passado distante).

O enredo não se resume àquela família estranha que viera dos Estados Unidos. Afora o detetive mundialmente famoso, também há o coronel Carbury, o doutor Théodore Gerard, a bacharel em medicina Sarah King, o advogado Jefferson Cope, a senhora Pierce e a senhora Westholme. O primeiro traço de relevo reside no contraste entre eles e a senhora Boynton.

Sarah King é uma das poucas figuras a se contrapor diretamente à senhora Boynton. O episódio em que ela dirige palavras mais duras à matriarca acontecerá pouco antes do assassinato da matriarca. Ora, desde as páginas iniciais o leitor tem uma ideia de como Sarah pensa e age. Na primeira cena em que ela aparece, lemos esse diálogo com o doutor Théodore Gerard: “– Fui expulsa de um lugar hoje porque estava com um vestido sem mangas – disse, chateada. – Pelo visto, o Todo-Poderoso não gosta dos meus braços, apesar de tê-los criado” (CHRISTIE, 2011, p. 16).

Em outra mão, há uma criatura de traços autoritários, acostumada a influenciar os demais à sua volta: Lady Westholme. Sendo uma figura pública de grande circulação nos bastidores do universo político, sua vida é feita não no mundo doméstico, mas no universo das relações em sociedade. Ou seja, apesar de se revelar enérgica como a senhora Boynton, ambas levam existências assimétricas.

A atuação de Westholme é invariavelmente assinalada pela postura incisiva e dominadora, com grande potencial para induzir a opinião daqueles com quem convive: “Lady Westholme entrou na sala com a segurança de um transatlântico ancorando. A srta. Amabel Pierce, como uma embarcação qualquer seguindo outra mais importante, sentou-se numa cadeira mais recuada” (CHRISTIE, 2011, p. 130).

A caracterização da personagem condiz com a disposição do mobiliário no ambiente. Segura como “um transatlântico” e sentada numa cadeira menos recuada que sua parceira, após a dominante personalidade de Westholme retirar-se

do ambiente, o detetive continuava insatisfeito. Como havia entrevistado ambas as mulheres simultaneamente, Hercule Poirot precisa estabelecer parâmetros para distingui-las. A fim de testar quão influenciável seria a senhorita Pierce, o detetive coloca um curioso experimento em prática:

Poirot inclinou-se para frente, para falar em tom confidencial.

– A senhorita está vendo esse ramo de flores na mesa?

– Sim – respondeu a srta. Pierce, olhando.

– E reparou que quando a senhorita entrou na sala eu espirrei uma ou duas vezes?

– Sim, e daí?

– Viu se eu tinha cheirado as flores?

– Bem, não me lembro.

– Mas se lembra que eu espirrei?

– Sim, disso eu me lembro!

[...] [Poirot] Fechou a porta e voltou para o quarto com a testa franzida.

– Mas eu não espirrei – murmurou. – Não espirrei (CHRISTIE, 2011, p. 142).

A forte personalidade da senhora Boynton constitui um caso atípico na ficção de Agatha Christie. Autoritária, ela exerce impiedoso domínio financeiro e psicológico sobre seus filhos, enteados e nora, mediante uma postura sádica que traz consequências nefastas a todos os envolvidos. Ela se enquadraria num dos modos de autoridade, conforme a terminologia proposta por Erich Fromm: a racional e a irracional.

A autoridade racional não só permite como requer constante exame e crítica dos que a ela estão subordinados; ela é sempre temporária, e sua aceitação depende de sua atuação. Pelo contrário, a fonte da autoridade irracional é invariavelmente o poder sobre as pessoas. Esse poder pode ser físico ou mental, pode ser real ou apenas relativo, em função da ansiedade e do desamparo da pessoa a ela subordinada. O poder, de um lado, e o medo do outro, são sempre os esteios em que se apoia a autoridade irracional (FROMM, 1961, p. 19).

Assistindo aos violentos embates entre medo e poder, todos os excursionistas parecem capazes de reconhecer a postura da mãe como algo nefasto, especialmente para seus familiares. Porém, o elo perverso não se desfaz, uma vez que a senhora

Boynton condicionou os filhos à obediência, como contraparte do subsídio financeiro que ela provê, desde a morte de seu marido.

O temor e a dependência em relação à mãe implicam um conjunto de atitudes tímidas, circunscritas entre temor (censura materna) e o artifício (palavras e gestos). O regime tirânico resultava de um plano perverso da matriarca que já durava trinta anos: a idade de Lennox, seu primogênito.

A repressão de sentimentos e ações agia como contraparte de uma vida economicamente estável, em que os Boynton foram praticamente isolados do convívio em sociedade. Daí o caráter ambíguo percebido nas atitudes de uma mulher que cerceia a existência e limita a potencialidade de seus próprios filhos e enteados. No romance, os diálogos com a senhora Boynton traduzem a dupla face da tirania:

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer *não* você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso (FOUCAULT, 2009b, p. 8).

Outro dado relevante é que os efeitos maléficos de sua postura continuam, apesar de morta. Como percebe Sarah King, “No final das contas, eles não escaparam... nenhum deles! Ela ainda está lá! Mesmo do túmulo ainda pode controlá-los. É algo terrível [...] Sinto... que ela está se divertindo com tudo isso” (CHRISTIE, 2011, p. 171).

Já para o doutor Gerard, a antiga profissão de carcereira poderia explicar a predisposição da senhora Boynton para o autoritarismo: “Ela não é tirana porque foi carcereira. Digamos que ela decidiu ser carcereira porque era tirana. Na minha teoria, foi um desejo secreto de dominar outros seres humanos que a levou a essa profissão” (CHRISTIE, 2011, p. 44).

Nesse romance, Agatha Christie foge ao esquema mais habitual de organizar o enredo em torno de três assassinatos – estratégia para melhor cativar o público

leitor. Em *Encontro com a Morte*, a caracterização física, emocional e mental das criaturas é privilegiada. O fato de haver apenas um crime para investigar permite à autora favorecer a performance de outras personagens, além de retardar a aparição de Poirot na intriga.

Liberdade

“Liberdade” é palavra que traduz um conceito volátil. Desde a Antiguidade Greco-Latina até os pensadores da chamada “pós-modernidade”, a palavra carrega milênios de reflexões. Aqui, seu escopo é bem menor. Em *Encontro com a Morte*, a liberdade parece estar mais ligada à mudança de estatuto por parte das personagens que – até a morte da senhora Boynton –, viviam num estado quase patológico, à beira de letargia e inércia.

O primeiro item a ser considerado é que, aos olhos do leitor, a atuação de uma matrona controladora e perversa desperta profunda revolta, de maneira que seu assassinato representa indisfarçável alívio. Em sincronia com as personagens, o leitor se solidariza com elas: pode-se afirmar que o romance suscita uma leitura em regime de cumplicidade com as criaturas ficcionais.

No entanto, embora a morte da senhora Boynton seja algo aparentemente benéfico, tendo em vista o aprisionamento mental e físico em que seus herdeiros viviam, o crime precisa ser investigado. A moral de Hercule Poirot não tolerará que o assassinato fique sem solução. O diálogo com Sarah King revela o elevado senso de dever do detetive:

- A senhorita, então, está do lado da *famille* Boynton?
- Acho que sim. Eles já sofreram muito. Não deviam sofrer mais.
- E *la maman* era desagradável, tirânica, decididamente melhor morta do que viva. Isso também é verdade?
- Colocando a questão dessa maneira... – Sarah fez uma pausa, erubescou e prosseguiu: – Não devemos levar isso em consideração.
- Mas levamos! Quer dizer, a senhorita, não eu! Para mim dá no mesmo. A vítima pode um dos santos do Senhor.. ou, ao contrário, um monstro da maldade. Não faz diferença. O fato é o mesmo. Uma vida... roubada! Digo sempre: sou contra homicídios (CHRISTIE, 2011, p. 124).

A seu modo, cada um dos Boynton manifesta traços marcantes que os convertem em personagens típicos⁷. Por exemplo, Genevra – a filha caçula – é uma jovem que vive num mundo paralelo, a fantasiar a ideia de que é perseguida por um grupo de árabes disfarçados. Parcialmente alheia à realidade que a cerca, Genevra vive a torcer as mãos e a emitir discursos desarticulados.

Por sua vez, Carol e Raymond, enteados da senhora Boynton, possuem temperamento irritadiço e comportam-se de modo arredio em sociedade. Lennox, o filho mais velho, é casado com Nadine. Vítimas de um casamento arranjado pela própria Boynton, eles formam um casal em crise, já que a resignação e apatia do homem destoam da energia e lucidez da esposa.

Outro fator relevante refere-se ao modo como o enredo foi estruturado. Em *Encontro com a Morte*, Hercule Poirot não conta com seu sócio e escudeiro, Arthur Hastings. No seu lugar está um sujeito tão precipitado e obtuso quanto ele. De fato, o Coronel Carbury reúne as principais características e limitações do capitão e amigo do detetive:

- Faremos eles nos contarem o que é – disse Poirot.
- Por meio de investigação? – perguntou o coronel Carbury.
- Não – respondeu Poirot. Apenas conversa comum. De um modo geral, as pessoas contam a verdade. Porque é mais fácil! Porque força menos a capacidade inventiva! (CHRISTIE, 2011, p. 119).

Além de ser apenas discretamente auxiliado pelo coronel, o fator psicológico constitui um dos recursos característicos no método investigativo de Poirot. Esse traço é reforçado pela presença do renomado psiquiatra Théodore Gerard e pela médica Sarah King, que se tornam seus aliados. Como costuma acontecer nos romances de Christie, a análise segundo critérios psicológicos contraria a expectativa do pragmático e lerdo Carbury.

7 Parece haver um cruzamento entre personagens “planas” e “esféricas” (FORSTER, 2005), no romance. Após a morte da senhora Boynton, seus filhos e enteados tornam-se menos caricatos e agem com maior independência. Eis um expediente que confere grande qualidade a *Encontro com a Morte*.

O emprego de termos emprestados da psicanálise não é em vão, já que na maior parte das páginas a personalidade da senhora Boynton é que está em jogo. O autoritarismo que preside a relação entre mãe e filhos é ilustrado por diálogos breves, mas carregados de tensão, pautados pelo signo da violência verbal. Mantidos ao pé de si, num misto de inércia e temor, será o contato com os demais viajantes um estopim para o assassinato da matriarca. Recorramos a Erich Fromm para explicar a lógica que preside a personalidade autoritária:

A não ser que a autoridade quisesse explorar o subordinado, não precisaria governar graças ao temor e à submissão emocional; poderia estimular o julgamento e a crítica racionais – arriscando-se, assim, a ser considerada incompetente. Porém, como estão em jogo seus interesses próprios, a autoridade estabelece que a obediência é a virtude capital e a desobediência o principal pecado. (FROMM, 1961, p. 21)

A exemplo de Jane Marple, Poirot insiste na tese de que o assassino revela-se por intermédio da palavra. Particularmente nesse romance, a distinção entre o detetive belga e Sherlock Holmes é evidente. Não se trata de sair no encalço de pegadas ou de criar emboscadas para o suspeito, mas de conjecturar sobre a personalidade e as ações da mulher assassinada e daqueles que a cercam. Isso permite à autora discorrer mais longamente sobre alguns tópicos caros à psicanálise.

Vida

É provável que o leitor pressinta, desde as primeiras linhas, que quase todos tinham motivo de sobra para insurgir-se contra o estado de coisas provocado pela senhora Boynton. De certo modo, a morte da poderosa mulher está no horizonte de leitura, embalados que estamos pelo desejo quase explícito de vê-la expurgada da narrativa.

Também há no romance espaço para celebrar a vida. Há um elemento novo em *Encontro com a Morte*: em um gesto incomum, Hercule Poirot reencontra os membros da família Boynton, após o encerramento do interrogatório e o desfecho

das investigações em Jerusalém. O detetive assiste à representação de *Hamlet*, em que Jenny interpreta Ofélia.

A cena final é um belo contraponto à atmosfera mórbida e opressora, vivenciada pelas personagens nos vinte e nove capítulos anteriores. Da vida reprimida à dúvida quanto ao responsável pelo assassinato da senhora Boynton, o corpo imóvel⁸ na cadeira também é simbólico. Ele cristaliza a imagem da matriarca em vida: uma mulher com forte domínio sobre seus familiares que, a despeito de sua existência praticamente estacionária, vigia a todos, com poder de vetar ou sancionar suas ações.

Talvez o leitor se surpreenda com o *happy ending*, tendo em vista a tirania exercida pela senhora Boynton, com que ela minava a felicidade de seus familiares e dos interessados em se aproximar de seus filhos – como era o caso comum a Sarah King, Théodore Gerard e Jefferson Cope.

A questão é que, ao colocar Ginevra Boynton no centro das atenções, nas páginas finais, somos inclinados a descrever o romance como uma obra em diálogo com William Shakespeare e Jane Austen, perfazendo uma síntese entre a tragédia e o final feliz. A cena desperta uma sensação de plenitude, algo inédito no romance.

Em movimento análogo ao das personagens, é possível que o leitor questione qual dos contextos (antes ou depois do assassinato) poderia ser considerado mais “realista”. Na avaliação que faz sobre os romances da escritora, Benoît Peeters sugere que:

Agatha Christie não é uma escritora realista, provavelmente ela é uma das escritoras mais antirrealistas dentre todas(os) (razão pela qual tem toda a chance de não ficar fora de moda): as leis que governam seus romances não têm nada a ver com aquelas que presidem a organização do real. São leis próprias do texto (PEETERS, 2004, p. 69-70).

O problema é que, ao defender o aspecto “antirrealista” como um atributo comum ao romance policial de Agatha Christie, Peeters atrela a falta de

8 “O cadáver em si não se presta a muita elaboração, ele se torna um objeto de estudo como vestígio que permite um inquérito, uma investigação” (MIJOLLA-MELLOR, 2006, p. 9).

verossimilhança a uma positiva trans-historicidade de sua obra – como se a ficção escapasse aos efeitos negativos do tempo, graças à falta de realismo interno. Essa impressão parece incorrer em dois equívocos.

O primeiro deles diz respeito ao que o crítico entende por “realismo”. O fato de se tratar de histórias de detetives, com direito a cenas inusitadas e a deduções mirabolantes não nos autoriza dizer que se trata de uma narrativa “antirrealista”. A descrição das personagens, além de convincente, colabora na distribuição de afinidades e conflitos, o que confere à trama um caráter universal, posto que as figuras contêm traços comuns a muitos de nós.

O segundo refere-se ao que Peeters entende como “fora de moda”. A explicação parece residir justamente no contrário. É também graças à verossimilhança de suas personagens, combinada à atmosfera sedutora de suas tramas que sua obra resiste ao tempo. Além disso, como negar “realismo” aos retratos e precisas descrições de ambientes feitos pelos narradores de madame Christie?

Acresce que o fato de as ações transcorrerem em tempo diverso daquele em que o leitor vive também pode captar sua atenção, ainda mais se ele estiver interessado em reconstituir a linguagem e os recursos de uma época a que não pertence. Talvez o maior atrativo na obra de Agatha Christie esteja no traço humano e universal de suas criaturas, bem como sua postura diante da suspeita, da vida e da morte.

Consideremos outra chave de leitura, que evite interpretarmos o romance por intermédio de uma conotação simplista, supondo-o “(anti)realista” e empobrecedor. Porventura fosse possível estabelecer uma analogia entre a plenitude de vida (canalizada na transformação da filha caçula, Jenny) e o estatuto do próprio leitor, que, segundo Sophie de Mijolla-Mellor, ao manter contato com os romances de Agatha Christie, sente-se imbuído pelo espírito infantil:

Esse momento traumático da revelação do desconhecido que, sob uma forma ou outra, é próprio a toda infância é nos oferecido para reviver com o acompanhamento tutelar de uma inteligência que saberá reconstruir o mundo de antes, graças à finura de sua observação ou o fechamento de sua lógica. Agatha Christie convida a criança em nós a seguir a odisseia dessa consciência superior (MIJOLLA-MELLOR, 2006, p. 10).

Avançando em direção à hipótese formulada pela psicanalista francesa, poderíamos afirmar que Ginevra Boynton reforça o nosso lado infantil, à medida que avançamos na leitura do romance. Quer dizer, a narrativa policial apela para o lado mais pueril do leitor; por outro lado, no interior do universo ficcional, o fato de Jenny ser a caçula da família pode espelhar, no plano do *homo fictus*⁹, os traços de nossa infância, revivida pela leitura do romance.

Por sinal, a caracterização de Ginevra como uma jovem cujos desejos são constantemente interditados pela senhora Boynton leva-nos a depositar preocupação com o destino da personagem, que é a maior vítima de sua própria mãe. A cena em que ela aparece ao ar livre, ainda perturbada pela forte coerção exercida pela matriarca, demonstra o delicado estágio de transição entre a vida apequenada que ela levava e a inédita sensação de liberdade, posto que relativa:

Uma menina perambulava pelo morro. Movia-se com estranha graça, num ritmo que de certo modo dava a impressão de que não era real. O vermelho dourado de seu cabelo brilhava à luz do sol e um sorriso reticente levantava os cantos de sua linda boca. Poirot prendeu a respiração.

Exclamou:

– Que linda... Que beleza comovente... Era assim que Ofélia deveria ser representada... como uma jovem deusa de outro mundo, feliz por ter conseguido escapar à escravidão das alegrias e pesares humanos (CHRISTIE, 2011, p. 175).

Felizmente o destino de Ginevra não é o mesmo de Ofélia – cindida entre o amor pelo príncipe Hamlet e a estrita obediência a Polônio, seu pai. Mas não deixa de ser irônico que um mesmo palco possa representar a morte trágica de Ofélia e o renascimento da personagem Jenny. Em suma, o fato de Ginevra interpretar uma personagem shakespeariana é uma grande jogada da escritora.

Reiterando a interpretação de Sophie de Mijolla-Mellor (2006), dir-se-ia que o romance se comunica com a porção criança dos leitores. De certo modo, a postura paternal do médico Théodore Gerard, em sua intenção de proteger

9 A expressão foi cunhada por Edward Morgan Forster (2005) em 1927. Ele notou que os homens ficcionais revelavam maior coerência que os leitores – compreendidos com maior dificuldade que as personagens.

Ginevra Boynton, dialoga com seus leitores, desejosos de privar a jovem de outros distúrbios legados pela mãe. Gerard é quase um *alter ego* compartilhado pelos leitores. O ingresso de Jenny nos palcos não é apenas um índice de superação; sugere que, a partir daquele momento, ela será capaz de decodificar, interpretar e representar o mundo à sua maneira.

Eis-nos diante de uma narrativa em que o desejo de mandar (representados pela senhora Boynton) e os benefícios da liberdade (personalizada em seus filhos, enteados e nora) estão representados como raras vezes vista na ficção de Agatha Christie. Esses elementos, somados à personalidade marcante da senhora Boynton fazem de *Encontro com a Morte* uma pequena obra-prima do gênero policial.

Referências

ADORNO, T. W. et al. *The authoritarian personality*. New York: W. W. Norton, 1982.

AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Tradução: Celia Portocarrero. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BROOKS, P. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

CHRISTIE, A. *Encontro com a Morte*. Tradução: Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Autobiografia*. Tradução: Maria Helena Trigueiros. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 18. ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. 27. reimp. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Grall, 2009[b].

FROMM, E. *A análise do homem*. 2. ed. Tradução: Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

MIJOLLA-MELLOR, S. de. *Un divan pour Agatha Christie*. Le Bouscat: L'Esprit du Temps, 2006.

PEETERS, B. *La Bibliothèque de villers suivi de Tombeau d'Agatha Christie*. Bruxelas: Éditions Labor, 2004.

ROBYNS, G. *The mystery of Agatha Christie*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1978.

ROWLAND, S. *From Agatha Christie to Ruth Rendell*. Houdmills: Palgrave, 2001.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *Classics and commercials: a litterary chronicle of the forties*. 2. ed. New York: Farrar, Straus and Company, 1951.

Reflexões sobre a narrativa de fundação em 'Iracema, a virgem dos lábios de mel'

Reflections on the founding narrative in *Iracema, a virgem dos lábios de mel*

Marcelo Dídimo Souza Vieira¹, Aline Rebouças Azevedo Soares²

1 Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da UFC. Mestre e Doutor em Multimeios/Cinema pela Unicamp. Recentemente realizou Estágio Pós-Doutoral na Columbia University, New York. É autor do livro "O Cangaço no Cinema Brasileiro". mdidimo@hotmail.com.

2 Mestranda em Comunicação na UFC, na linha de pesquisa Fotografia e Audiovisual; bolsista da Funcap desde maio de 2015. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (2005). reboucas24@gmail.com.

Resumo

Este artigo elabora algumas reflexões sobre a narrativa de fundação em *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Coimbra, 1979), adaptação cinematográfica da obra literária *Iracema* (Alencar, 1865). Ao relacionar o romance alencarino com a biografia de Pocahontas e a epopeia Eneida, de Virgílio, com enfoque nas personagens Camila, Dido e Lavínia, adotamos a perspectiva de que a personagem Iracema é uma heroína mítica e sua história uma narrativa de fundação. A partir deste levantamento, investigamos de que maneira o projeto de fundação de José de Alencar foi recriado em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*.

Palavras-chave

Adaptação cinematográfica, heroína mítica, Iracema, narrativa de fundação.

Abstract

The article presents some reflections on the founding narrative of *Iracema, a virgem dos lábios de mel* [Iracema, the honey lips virgin] (Coimbra, 1979), a cinematographic adaptation of the literary work *Iracema* (Alencar, 1865). We consider Iracema as a mythical heroine and her history as a foundation narrative. We relate the Alencar's novel to the biography of *Pocahontas* and the epic *The Aeneid*, by Virgil, focusing on characters Camila, Dido and Lavinia. From this survey, we investigated how José de Alencar's foundation project was recreated in *Iracema, a virgem dos lábios de mel*.

Keywords

Cinematographic adaptation, founding narrative, Iracema, mythical heroine.

No século XIX, com o status elevado de reino unido a Portugal, o Brasil deixa de ser colônia e torna-se o lar da corte portuguesa. Esse acontecimento marca o início de sua formação cultural, com a construção de universidades, bibliotecas, museus, etc. Rio de Janeiro, São Paulo e Recife tornam-se centros urbanos efervescentes de produção artística, literária e acadêmica (com forte influência francesa), sem falar das grandes expedições científicas realizadas por pesquisadores e artistas brasileiros e estrangeiros em regiões tropicais inexploradas em busca de catalogação e estudo de novas espécies de fauna e flora.

Na primeira metade do século XIX, temos a identidade cultural brasileira formada com forte influência do olhar estrangeiro e pela construção do ideal do homem nativo, "autenticamente" brasileiro. É quando nasce a ideia do "índio herói", ilustrada na trilogia indianista de José de Alencar (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*). Neste momento, a ideia de pátria estava intimamente ligada ao amor e conexão à natureza primitiva que somente o nosso índio saberia estabelecer.

Estas obras recontam as origens do Brasil e de nossa colonização, buscando regenerar na literatura a violência despendida contra os povos indígenas que ocupavam as terras brasileiras e a destruição de suas culturas. Para corroborar essa regeneração, a estratégia utilizada foi recorrer a um passado mítico, anterior à própria história e que, ao mesmo tempo, a legítima.

O Guarani fala do amor e devoção do índio Peri por Cecília de Mariz, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz. Trata-se da representação do índio assimilado na submissão de Peri às vontades de Ceci, bem como sua conversão ao cristianismo, ilustrando o momento histórico de colonização do Brasil de plena instalação portuguesa e missões religiosas. *Ubirajara* estaria na outra ponta da assimilação cultural. O contexto do romance é anterior à colonização, em terras brasileiras completamente primitivas. A obra conta como o índio Ubirajara, "o senhor da lança", vence uma luta com o filho do chefe de uma tribo rival e casa-se com sua irmã, unindo as duas tribos e fundando a nação Ubirajara.

Iracema reinventa a fundação do estado do Ceará e do Brasil por meio do amor proibido entre a índia, protagonista que dá título ao livro, e Martim, guerreiro

português que lidera a ocupação no litoral. Iracema é tabajara, filha do pajé Araquém e guardiã do segredo da jurema³; é uma virgem consagrada ao deus Tupã. Rompendo o voto de castidade, gera um filho de Martim, que, de acordo com os contornos de mito que o romance apresenta, seria o primeiro cearense. Enquanto Ubirajara incorpora o “índio puro”, isento de contato estrangeiro, e Peri representa o índio assimilado, Iracema transita os dois polos, não sendo assimilada pela cultura europeia, mas não permanecendo ao lado dos seus: não só dorme com Martim, foge com ele. Além de personificar o Novo Mundo, a concepção de Moacir faz de Iracema uma espécie de mãe mítica do povo brasileiro. De acordo com o pesquisador em literatura comparada Luis Filipe Ribeiro, Iracema é a própria personificação da América: “É com a terra que se casam os colonizadores, para dela fazer a *mãe fecunda*. Qualquer semelhança com a trama de Iracema não será, seguramente, mera coincidência...” (RIBEIRO, 1996, p. 76) [grifo do autor].

Alencar não foi o único a criar uma narrativa de fundação como projeto político. Ao norte do nosso continente temos a história de vida de uma ameríndia que mediou conflitos entre colonos ingleses e tribos indígenas que habitavam a região do estado da Virgínia. A personagem casou-se com um cristão, teve um filho e a tradição oral perpetuou seu nome na história da colonização dos Estados Unidos. Pocahontas, assim como Iracema, representa o Novo Mundo e tornou-se a mãe de um povo.

O Velho Mundo também nos conta uma narrativa de fundação escrita por Virgílio. Eneida conta a saga do troiano Enéias, que, após sobreviver à Guerra de Tróia, viaja pelo Mediterrâneo até chegar à Península Ibérica. Enéias estava destinado por Júpiter a fundar uma nova cidade, que seria o berço de Roma.

3 Entre as notas de Alencar após o final de *Iracema*, ele menciona a jurema e o uso de seu fruto entre os índios: “Árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro de acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa fruía neles melhor do que na realidade. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos pajés”. No romance o preparo desta bebida é referido como “segredo da jurema”, o qual somente Iracema conhecia. A bebida, ainda hoje usada pelos atuais índios da região Nordeste, no livro é oferecida aos guerreiros tabajara em rituais anteriores a batalhas, para motivá-los.

A partir do tema da narrativa de fundação como fio condutor deste trabalho, perpassando Eneida, de Virgílio, a biografia de Pocahontas e a obra literária *Iracema*, desenvolvemos algumas reflexões sobre *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra, que levantam questões sobre a adaptação cinematográfica e o paradigma da fidelidade, no que concerne à maneira como foram trabalhados no filme a caracterização de Iracema e o projeto de fundação de Alencar.

Iracema: projeto de fundação

Iracema (1865) apresenta a busca pela regeneração de um passado histórico de colonização, marcado por atos de violência extrema contra as etnias indígenas brasileiras. Um exemplo é a concepção de Martim, que sempre age de forma respeitosa e cortês com Iracema e os demais indígenas. O personagem, que representa a Europa civilizada, é destituído de qualquer traço que possa indicar explicitamente o povo europeu como intelectual e economicamente superior. Mesmo quando flechado no rosto por Iracema, Martim não reage, invocando os ensinamentos cristãos.

Em *Iracema*, o índio é idealizado, de modo a demonstrar cordialidade, passividade e gentileza, especialmente com o estrangeiro. São características que a classe dominante de um país teria interesse em difundir como referência de comportamento. Identificar esses traços em nosso "povo de origem" seria uma forma de instituir um modelo legitimado pela força do mito de fundação. A narrativa de fundação, portanto, pode constituir-se em uma ferramenta eficaz de regulação e manutenção de poder.

Iracema traz aspectos da heroína mítica, da beleza que personifica a graciosidade da natureza, dos atributos físicos (agilidade, velocidade e perícia com arco e flecha) e o status de sacerdotisa. Moreira (2007) afirma que sua velocidade e agilidade lembram o herói homérico Aquiles, conhecido como "pés velozes". Filha de pajé, somente ela conhecia o preparo da bebida de Tupã, que os guerreiros tabajaras ingeriam em rituais sagrados, nas noites anteriores a combates, para que tivessem sonhos de vitória. Ela guarda, portanto, o "mistério

do sonho”, atribuição que somente alguém que transita entre o sagrado e o profano poderia assumir.

Alencar exalta de forma poética a natureza primitiva da serra e litoral cearenses. Durante todo o romance, mostra os indígenas, sobretudo Iracema, imersos de forma harmônica em um cenário paradisíaco. As características dos personagens são frequentemente comparadas a atributos de alguma espécie da flora ou fauna locais, que seriam também, de certa forma, detentoras do sagrado, como a manifestação da voz de Tupã, quando o pajé Araquém move a grande pedra que fica em sua cabana⁴. Trata-se da visão do índio não como indivíduo, mas como parte de um cenário.

Diferentemente do perfil da heroína romântica e urbana de Alencar, Iracema possui o exotismo do corpo nu e selvagem, exposto e pronto a encantar Martim. Perfumava a si e a rede onde se deitava com o esposo. Também se banhava todas as manhãs na lagoa próxima de onde moravam. Os índios pitiguaras que a viam no banho batizaram a lagoa de Porangaba, a lagoa da beleza. As mães pitiguaras passaram a banhar suas filhas naquelas águas, porque elas teriam a propriedade mágica de dar beleza e formosura às jovens virgens. A exuberância da filha de Araquém acabou por forjar o mito da beleza.

À medida que se envolve com Martim, Iracema vai se despindo de sua autonomia, culminando no descaso com o corpo, constituindo uma metáfora eufemística de colonização – o português, amorosamente, subjuga a selvagem (MORAES, 2006). Após construir um lar com Martim, ela parece dar-se conta de que nele não havia amor. No entanto, seguindo os passos da heroína mítica, não volta atrás em sua escolha, nem demonstra arrependimentos, mesmo diante da dor e solidão.

A índia tabajara mais corajosa e bela deixa-se morrer só e lentamente, negligenciada pelo guerreiro branco, mas não sem antes garantir-lhe um filho,

4 A voz que seria manifestação de Tupã tem causa física explicada por Alencar em nota de rodapé. Araquém sabia que sua cabana fora construída sobre um rochedo onde havia uma passagem subterrânea que se comunicava com a várzea por uma abertura estreita. Remover uma pedra que selava a passagem causava liberação do ar em tal intensidade que Araquém se aproveitava do estridor para “anunciar a voz de Tupã”.

princípio de uma nova raça – Moacir, “filho da dor”. Cumpre seu destino, o autossacrifício, simbolizando a dominação europeia sobre a terra primitiva e a cultura indígena como condição para o nascimento da nova raça “órfã de mãe”, mas “educada” segundo as diretrizes de Martim, o “pai colonizador” (MOREIRA, 2010). Dessa forma, Alencar institui com *Iracema* um mito de fundação do estado do Ceará e do Brasil, carregando, ainda, em seu nome, as letras da América.

Outras heroínas, outras narrativas, traços semelhantes

Pocahontas teria nascido por volta do ano de 1595. Era filha do cacique dos *powhatan*, que lideravam cerca de trinta tribos que somavam em torno de vinte mil pessoas que habitavam o atual estado norte-americano da Virgínia. É considerada a primeira índia norte-americana a se converter ao cristianismo e teve participação vital em mediações das relações entre colonos ingleses e indígenas. Com o tempo, sua história ganhou contornos de narrativa de fundação.

Seu nome é mencionado em uma carta do capitão inglês John Smith à rainha da Inglaterra, Anne, em 1616, onde relata que, após desembarcar no “Novo Mundo”, fora capturado por indígenas e teve sua vida resguardada por intervenção da índia junto a seu pai e demais membros do conselho de guerra. Na época, ela não teria mais do que doze ou treze anos. Smith conta que Pocahontas conquistou seu respeito, e que sempre intercedia por relações amistosas entre seu povo e os colonos. Em uma de suas visitas a Jamestown, assentamento inglês, foi capturada por colonos conspiradores e viveu em cativeiro por dois anos, até chamar atenção de John Rolfe, que a tomou em casamento. Convertida ao cristianismo, foi batizada como Rebecca e teve um filho com Rolfe.

Os responsáveis pela colônia da Virgínia, para incentivar a vinda de mais colonos e investidores, fizeram de Pocahontas (agora Rebecca) uma espécie de “cartão de visitas” e uma demonstração de que os índios poderiam ser “domesticados”. A recém-cristã viajou com o marido para a Inglaterra e participou de reuniões da alta sociedade inglesa, mas a monarquia recusou-se a recebê-la formalmente, até John Smith interceder, escrevendo à rainha Anne um testemunho

de seu bom caráter, e da sua importância nas relações de paz com os *powhatan* (MOREIRA, 2007). Durante o retorno à Virginia, em 1617, Pocahontas adoeceu e veio a falecer durante o desembarque.

As tristezas da história de Pocahontas são amenizadas quando ela se converte em mito: o envolvimento amoroso com o Capitão Smith é acrescentado pela tradição oral, e essa versão será explorada pela indústria cultural nas produções de um desenho animado dos estúdios Disney, *Pocahontas* (1995) e o filme *Novo Mundo* (2006). Mas a mitificação da vida dessa ameríndia começou antes: em 1837, Robert Dale Owen publica a obra *Pocahontas: a historical drama*, que buscava legitimar a colonização inglesa da América do Norte e a aniquilação do povo ameríndio (DUNN, 1997). Owen, assim como Alencar, busca no mito de fundação uma versão amorosa das origens da América. Invasões, mortes e estupros de ameríndios são embaçados pelo encontro entre duas culturas diferentes.

Do Velho Mundo, a pesquisadora em literatura comparada Viviane Pinto Moreira (2007) ressalta os perfis de três personagens míticas da Eneida, de Virgílio, que dialogam com características de Iracema. Quando discorre sobre Camila, a autora evidencia uma beleza que se confunde com habilidades de luta, tal como Iracema: “Ambas as donzelas, embora pertencentes a mundos tão distantes, são muito parecidas, tanto pela beleza física quanto em seus atributos capacitivos. São personagens de coragem e ousadia, que enfrentam as forças masculinas e os horrores da guerra sem, sequer, se intimidarem” (MOREIRA, 2007, p. 131). A mitologia romana conta que Camila foi criada como amazona. Em Eneida, lutou contra os troianos de Enéias, que tentavam ocupar a Itália. Vale ressaltar que ambas, Camila e Iracema, são também exímias arqueiras e que o arco e flecha é considerado uma arma de elite, propriedade de grandes guerreiros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Dido era viúva do rei Siqueu, e teria sido a primeira rainha de Cartago. É descrita por Virgílio como uma mulher extremamente bela, alegre, justa, amada por seu povo e com grande poder de liderança. Acolheu Enéias e sua tripulação após enfrentarem um naufrágio, durante uma caçada, aproveita-se do imprevisto

de uma tempestade para abrigar-se sozinha com o troiano em uma gruta, onde o seduz. Dido renuncia ao luto e vive com Enéias uma grande paixão.

O guerreiro troiano esquece a missão de fundar um império na Itália, até Júpiter enviar o deus mensageiro Mercúrio para lembrá-lo de seu destino, e ordenar que deixe Cartago o quanto antes. Oscilando entre o delírio e o sofrimento, Dido se mata com uma das espadas do troiano, e se atira em uma pira funerária que mandou fazer para si. A fumaça ainda pode ser vista do navio de Enéias. A paixão e a entrega da rainha foram tão intensas quanto a dor de ser deixada. Somente a morte – uma dolorosa morte – poderia dar conta de tamanho sofrimento.

Iracema e Dido se entregaram incondicionalmente ao seu objeto de amor. Enquanto uma abdicou da memória do seu rei e marido, a outra renunciou às atribuições de sacerdotisa de seu povo. A frustração criou uma dor tão insuportável nessas heroínas que a única saída possível pareceu residir na morte. Ambas têm em comum a sina de serem deixadas sem obter reciprocidade. Ambas ousaram desafiar as regras sociais de seu meio por amor, e por amor abraçaram a morte.

No entanto, o processo do abandono foi vivido de modo diferente pelas duas. Dido foi consumida por uma cólera que a levou à loucura. Seu suicídio, além de alento definitivo, foi também vingança, pois garantiu a inimizade entre Cartago e Roma. Iracema, por outro lado, recebeu a morte com resignação, compreendendo tratar-se de uma sina. Não há arrependimento, fúria ou rancor em sua partida, somente tristeza. O sacrifício de Dido buscou vingança, de Iracema redenção e a concepção de um novo povo.

A representação de mãe fundadora em Eneida coube à jovem Lavínia, filha de Latino, que se tornou a segunda esposa de Enéias e deu-lhe um filho, Sívio, assegurando a fundação de um novo povo pelo enlace entre troianos e latinos. Segundo Moreira (2007), Lavínia é uma personagem dependente, cujas ações estariam sempre atreladas às vontades dos pais, ou do destino. A moça é parte de uma profecia que será cumprida a um custo muito alto. Seu casamento com Enéias foi antevisto, em consulta ao oráculo de Fauno por Latino, mas a deusa Juno, esposa de Júpiter e inimiga dos troianos, decidiu intervir:

Não me é dado afastar Enéias de Latino, e os fados reservam-lhe inexoravelmente Lavínia por esposa: ser-me-á permitido, porém, exterminar povos de dois reis. Que o genro e o sogro firmem sua aliança a esse preço. O sangue troiano e o rútilo será teu dote, ó virgem” (VIRGILIO, 2005, p. 208).

Lavínia estava prometida por seu pai a Turno, rei dos rútilos. No entanto, Latino decide voltar atrás na promessa e seguir a recomendação do oráculo, de que a jovem deveria casar-se com um estrangeiro. Assim, Latino oferece a mão de sua filha a Enéias. Turno, enfurecido e incitado por Juno, inicia uma guerra contra os troianos-latinos, mas é derrotado. Enéias e Lavínia uniram os sobreviventes em um único povo, e fundaram uma nova cidade, batizada por Enéias com o nome da esposa.

Lavínia foi responsável pela fundação de um novo povo com a união entre troianos e latinos, e do filho que teve com Enéias. Constituiu também o nome de uma nova cidade, uma nova cultura. Enquanto Iracema é mãe fundadora, terra primitiva e cultura indígena que morre no parto colonizador para gerar um novo povo, Lavínia, bem antes, teria fundado uma parte do mundo europeu.

Iracema, a virgem dos lábios de mel: uma narrativa de fundação

Como adaptação cinematográfica, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979) seguiu uma estrutura narrativa canônica, tendo o paradigma da fidelidade como referência – inclusive com extração de partes do texto do livro. Os principais acontecimentos seguem a ordem cronológica do romance, cuja narrativa é circular, incluindo o início, que conta a partida de Martim do Ceará, o encontro de Iracema e Martim, o envolvimento amoroso do casal no bosque da jurema, a fuga deles com o pitiguara Poti, as batalhas entre as tribos rivais, a gravidez, parto e, finalmente, a morte de Iracema e o regresso de Martim a Portugal, com o fim encontrando o começo. O filme também procura reproduzir em imagens o cenário paradisíaco descrito por Alencar, de uma natureza primitiva do Ceará no século XVI.

De acordo com Marcel Vieira (2013, p. 57), “adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível

de outro meio de expressão". Isso implica dois critérios importantes no estudo de adaptações: o texto-fonte precisa ser reconhecível, precisa ser identificado na obra, para que seja considerada uma adaptação; e a existência de um processo tradutor que envolva mudança de meio de expressão, como a obra literária (texto-fonte) adaptada para o cinema (adaptação cinematográfica). Para Robert Stam (2014), uma adaptação cinematográfica dialoga com seu texto-fonte, e acaba por recriá-lo em seu próprio tempo, atualizando-o. No entanto, essa relação não seria bilateral, pois a adaptação também cria diálogos com outros textos dos quais se alimenta, mesmo os mais subjacentes.

O paradigma da fidelidade ainda é um aspecto considerado nos estudos de adaptações, especialmente quando partem de romances. Robert Stam (2006) entende que isso em muito se deve à ideia – a qual ele considera equivocada – ainda em vigor de um sistema hierárquico entre romance e cinema, onde o primeiro teria primazia e requinte, sendo considerado expressão artística superior em relação ao segundo. André Bazin (1991) já havia ressaltado que não é porque o advento do cinema seja cronologicamente mais recente que o do romance, que um deva ocupar posição inferior em relação ao outro.

Há um problema no paradigma da fidelidade, levantado pelo próprio conceito, função e processo da adaptação: as transformações. Se adaptar implica alterar a estrutura de uma obra para adequá-la a um meio diferente, como realizar esse processo e ao mesmo tempo manter-se fiel à obra? É possível que não haja mais pertinência em valer-nos do termo "fidelidade" nos recentes estudos de adaptação cinematográfica, ainda mais quando nos atentamos para Marcel Vieira (2013), ao lembrar que o paradigma da fidelidade foi utilizado pelos representantes da alta cultura burguesa na primeira metade do século XX como uma maneira de delimitar, de um lado, as artes nobres, e de outro o cinema a popularizar, e, portanto, vulgarizar toda uma tradição literária considerada canônica.

A produção de *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, deu-se, contudo, em um contexto em que o paradigma da fidelidade no cinema vigorava com intensidade no Brasil. Mas, como uma adaptação cinematográfica vai modificar

o texto-fonte, por mais canônica que venha a ser sua proposta, tais mudanças geralmente nos contam sobre o espaço/tempo da adaptação, daí a importância em considerar seu contexto histórico-político.

O regime de ditadura militar, iniciado no Brasil em 1964 e o posterior aumento da repressão aos direitos civis, em 1968, com a imposição do Ato Institucional nº 5, interferiram significativamente na produção do cinema brasileiro. Cineastas foram perseguidos, a censura atuou de forma ainda mais rígida e, em consequência, o Cinema Novo enfraqueceu. Fazer cinema após o AI-5 implicava em produzir de acordo com os critérios estabelecidos pela ditadura vigente. O período é marcado pela criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, que produziu *Iracema, a virgem dos lábios de mel* e diversas outras adaptações da literatura brasileira) em 1969, empresa que ilustra o poder do Estado no ramo cinematográfico brasileiro, tendo em vista que sua maior acionista era a própria União.

No final dos anos 1970, o Brasil passava por um momento político de incertezas: em 1979, inicia-se o mandato de João Baptista de Oliveira Figueiredo, e é promulgada a Lei da Anistia Política, que reverteu as punições a brasileiros que, entre 1961 e 1979, foram acusados pelo regime militar de crimes políticos. O pluripartidarismo é restabelecido, com a extinção do ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e a criação do PDS (Partido Democrático Social), PMDB (antigo MDB), PDT (Partido Democrático Trabalhista) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O governo de Figueiredo herdou uma grave crise econômica, marcada por greves e reivindicações trabalhistas.

Nesse período crítico, seria importante reafirmar a identidade nacional entre os brasileiros, e *Iracema*, como mito de fundação do país, poderia despertar nas pessoas o sentimento de pertencer a uma origem comum. Uma adaptação fílmica do romance seria proveitosa, principalmente ao considerarmos a personificação em *Iracema* na atriz Helena Ramos, na época, conhecida por atuações em filmes de pornochanchada, muito populares – ainda que controversos – e tipicamente brasileiros. É possível, inclusive, identificar em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*,

escolhas de planos e ângulos que focam seios, lábios e quadris da personagem, marca estética própria da pornochanchada.

Desta perspectiva, uma história interessante, o desenvolvimento da trama, ou mesmo o sexo, tinham pouca importância: o que importava realmente era a exacerbação das formas femininas através de angulações especiais. A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesma. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera (ABREU, 2006, p. 148).



Figura 29: Captura de tela – plano fechado nos seios molhados de Iracema.



Figura 30: Captura de tela – close up do rosto de Iracema, destacando os lábios.



Figura 31: Captura de tela – Martim observando Iracema tomar banho na lagoa.

A erotização da protagonista no filme foi acompanhada de cortes que calaram sua voz em momentos de tensão, nos quais ela, no texto-fonte, se posiciona diante de figuras masculinas, como Martim e seu antagonista Irapuã. Essas escolhas enfraqueceram a personagem, tornaram-na vulnerável e passiva diante dos acontecimentos da narrativa, além de menosprezarem seus traços de heroína mítica. Temos, assim, um exemplo do que Mulvey designa de objetificação da mulher e masculinização do olhar:

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'parar-ser-olhada' [...] A mulher mostrada como objeto sexual [...] sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino (MULVEY, 1983, p. 444) [grifo da autora].

Mulvey entende que a imagem da mulher passa a exercer uma dupla função no cinema *mainstream*: a de objeto de desejo, tanto para os personagens da narrativa cinematográfica como para o espectador na sala de cinema. Existiria aí uma interação entre esses dois níveis de olhar, ao passo que ambos acontecem ao mesmo tempo, que é o tempo do filme.

Além de constituir-se predominantemente em objeto de desejo masculino, Iracema teve no filme a função reprodutora ainda mais acentuada. O nascimento do filho Moacir causou a Martim tanta felicidade, a ponto de ele não conseguir notar que a esposa – de quem recebeu a criança – deitada e fraca, estava quase morta. No livro, Martim percebe a palidez e fraqueza da esposa e lamenta. Percebe também que mesmo havendo perdido quase todo o viço, ainda era bela. Aqui a adaptação parece “roubar” o olhar amoroso de Martim para a esposa em seus últimos momentos juntos.

No livro de Alencar, o arco-e-flecha de Iracema é símbolo de sua destreza e agilidade. No entanto, na passagem em que ela o utiliza para defender Martim contra o iminente ataque de Irapuã, o filme constrói a cena substituindo o

arco-e-flecha por uma lança, e ainda faz com que o índio a desarme. Situação bem diferente é contada no livro: Iracema, com arco-e-flecha mirado em Irapuã, não permite que ele ultrapasse seu bloqueio. O livro mantém a força e o "domínio de cena" com Iracema, enquanto que o filme transfere a Irapuã.

Acreditamos que a adaptação também cuidou de "lapidar" as características nobres de Martim, desde a construção da cena de seu primeiro contato com Iracema, invertendo a posição de ambos no correr da narrativa: é Iracema quem encontra e observa Martim às escondidas, enquanto, no romance, Martim a espreita tomando banho em uma lagoa. O processo de "lapidação" continua no corte da fase melancólica de Martim, ocorrida após a notícia da gravidez de Iracema. O estrangeiro afasta-se da esposa, torna-se pensativo e saudoso da pátria e das batalhas. Quando ele decide acompanhar Poti na luta contra os tabajaras e aliados, temos no filme a ideia de um homem fiel a seu amigo, mas o livro nos mostra que se trata de um pretexto para reviver dias de aventura e glória.

Acreditamos que em *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, temos uma adaptação cinematográfica canônica com predominância de busca de equivalências ao texto-fonte, confirmando o projeto de fundação de Alencar, cujas modificações realizadas parecem condizer com padrões de interesse de uma classe conservadora e detentora de poder político e econômico dos anos 1970, como, por exemplo, a relação entre a mulher bela e submissa ("colonizada") e o homem honrado e destemido ("colonizador").

Considerações finais

A narrativa de fundação tem função agregadora na formação de uma identidade nacional, na medida em que cria uma origem comum, que motiva as pessoas a estabelecerem vínculos entre si e com esse lugar de nascimento. A ideia de amor à pátria pode ser alimentada a partir de uma narrativa de fundação, que atua como símbolo nacional, tal como uma bandeira, um hino ou um brasão (SILVA, 2009). Um lugar como o Brasil do século XIX, após mais de trezentos anos de processo colonizador altamente exploratório e violento, precisava instituir

entre seu povo o sentimento de orgulho nacional, de amor à própria terra, agora que não mais ocupava o *status* de colônia. Era preciso construir uma identidade nacional brasileira.

Iracema traz elementos dos quais o brasileiro pode não somente orgulhar-se, mas criar vínculos afetivos. Temos uma heroína, que é a representação do Brasil primitivo, filha desta terra, e também uma virgem ligada ao sagrado, por meio do compromisso com uma divindade. Trata-se de um modelo exemplar de *mãe*: uma guerreira corajosa, ágil, extremamente bela e amorosa. E, como boa mãe, sacrifica-se pelo filho, o povo brasileiro, nascido de seu ventre. Ao seu lado, há um herói que também só nos mostra virtudes: Martim, militar português, honrado, valente e gentil, é o *pai* colonizador que irá educar seu filho/povo.

Instituir como origem mítica de um povo a história de amor entre esses dois heróis, que não apenas sofreram muitas vicissitudes, mas acabaram por conhecer um desfecho trágico, pode criar vínculos afetivos não apenas com as personagens, mas também com a terra, com o lugar onde tudo começou.

Assim como Virgílio criou na Eneida um herói fundador de Roma, que se somou ao mito de Rômulo e Remo no imaginário europeu; e Pocahontas tornou-se mãe mítica do povo norte-americano, *Iracema* confirmou o subtítulo do romance de Alencar, tornando-se lenda. Carregando impressas em seu nome as letras da América, personificou o Novo Mundo e constituiu uma origem mítica para o Brasil.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, não só confirma o projeto de fundação de Alencar em um momento de crise política, mas parece adequá-lo em determinados pontos, principalmente no que concerne à relação entre gêneros. Os cortes de fala de *Iracema*, definidos especificamente em situações da narrativa em que a personagem manifesta autonomia e opiniões próprias, podem ser considerados um reflexo do respectivo momento histórico brasileiro dos anos 1970, que calava muitas vozes dissonantes ao governo militar, inclusive de mulheres que iniciaram o movimento feminista no Brasil.

Já a recriação de Martim reforça um paradigma ocidental mais antigo, mas sobrevivente, de que o europeu porta um modelo de civilização superior. Os

personagens indígenas Iracema, Araquém e Poti o reafirmam na forma passiva e lisonjeira com a qual se relacionam com Martim. Vale ressaltar que são modos de tratamento já presentes no romance de Alencar. No entanto, não sofreram modificações significativas no processo de adaptação.

Na realidade, parece ter sido conveniente manter a cordialidade subalterna dos tabajaras e pitiguaras à Martim, da mesma forma que pareceu também conveniente acentuar os sentimentos de raiva e vingança de Irapuã (intensificando, assim, sua função de antagonista), único tabajara que se opõe à permanência de Martim na aldeia. Por outro lado, não haveria, ao que parece, conveniência alguma, nesse contexto, em manter ou ressaltar características de Iracema que a tornam uma heroína mítica.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, é um exemplo de adaptação cinematográfica que oferece mais a uma análise do que o primeiro olhar de espectador poderia mensurar. Foi possível constatar, a partir desse filme, que o paradigma da fidelidade não necessariamente impede uma adaptação de ser imbuída de elementos políticos e culturais próprios de seu tempo e lugar de produção.

Referências

ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.

ALENCAR, J. *Iracema*. Porto Alegre: L&P, 2014.

BAZIN, A. Por um Cinema impuro. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DUNN, C. Identidades nacionais: os discursos de raça e gênero em Pocahontas e Iracema. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 71-85, 1997.

MORAES, V. L. A. O discurso amoroso em Iracema. In: *Iracemas: imagens de uma lenda*. Gabinete do Governador do Estado do Ceará. Fortaleza: Barbarela B Comunicação e Marketing, 2006.

MOREIRA, V. P. Iracema: um romance de mito e fundação ao modelo virgiliano. In: *Mito e Literatura*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras/Expressão Gráfica, 2007.

MULVEY, L. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 2008.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2oYuNBd>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

VIEIRA, M. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador-Brasília: EDUFBA-COMPÓS, 2013.

VIRGILIO, M. *Eneida*. Rio de Janeiro: Tecno Print Gráfica Editora, s/a.

submetido em: 23 jul. 2016 | aprovado em: 6 out. 2016

Escrever a história do cinema brasileiro no século XXI: desconstruir a história no singular e escrever a história no plural¹

Writing Brazilian cinema history in the XXI century: deconstruct singular history and write plural history

*Sheila Schvarzman*²

1 Texto apresentado na palestra de abertura do projeto "Minas é Cinema", do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015. Sobre o projeto, ver: <http://www.ufjf.br/cpcine/projetos/financiados/minas-e-cinema/>.

2 Pós-doutorado em Múltiplos e doutorado em História Social pela Universidade Estadual de Campinas. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: sheilas1000@outlook.com.

Resumo

Este artigo procura analisar e propor uma forma de construir uma história do cinema brasileiro na contemporaneidade que dê conta da diversidade e da ampliação geográfica dos polos de produção cinematográfica e acadêmica que vêm, continuamente, se manifestando. De que maneira é possível fazê-lo, incluindo novos temas, abordagens e campos que vêm se desenvolvendo desde os anos 1990, sem que distinções hierarquizantes, valorativas e, sobretudo, sem um suposto sentido “nacional” que fundou e fundamentou a escrita dessa história desde o seu surgimento se façam preponderantes? Para responder a essa pergunta, encontramos em Reinhart Koselleck e sua proposta de uma História Plural o arcabouço teórico capaz de dar conta dessas várias e significativas questões.

Palavras-chave

Historiografia, história do cinema brasileiro, história plural.

Abstract

This article intends to analyze and propose a way to build a Brazilian Cinema History in contemporary times that considers the diversity and geographic expansion of film and academic production centers, which has been continuously manifested. How to do it including new themes, approaches and fields that have been developing since the 1990s, without hierarchized and evaluative distinctions and above all, without national sense that founded and justified the writing of this story from its inception to the present days? To this end, we find in Reinhart Koselleck and his proposal for a Plural History the theoretical framework capable of accounting for these various and significant issues.

Keywords

Brazilian cinema history, historiography, plural history.

Escrever uma História do Cinema Brasileiro na contemporaneidade é buscar dar conta da atualização e expansão dos estudos históricos e cinematográficos desde os anos 1990. É engendrar formas de incluir no mapa nacional, constituído por hegemonias tradicionais e solidamente implantadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, que se mantêm e atualizam – através de instituições, como universidades com sólida produção de pesquisas, arquivos significativos, cinematecas, poder econômico e até mesmo a sede do mais influente grupo de comunicação audiovisual do Brasil –, os estudos e abordagens antes vistos como regionais. Trata-se de pensar essa história sem ter unicamente o nacional como categoria fundante, foco e sentido.

Desde 1986, quando foi lançada a *História do cinema brasileiro* (RAMOS, 1986), foram muito poucas e inexpressivas as tentativas de produzir um livro que tivesse por objetivo abarcar toda a trajetória do cinema brasileiro. No entanto, diversas mudanças na historiografia incidiram sobre as pesquisas realizadas, sobretudo no Brasil a partir dos anos 1990, seja pelos estudos no âmbito do Cinema ou da Comunicação, com os Estudos Culturais, mas também pelo amplo papel que assume a relação entre História e Cinema nas pesquisas cinematográficas, ou mesmo pelo desenvolvimento da História Cultural, entre outros (SCHVARZMAN, 2007). Nessa tendência, já era marcante o papel dos estudos literários – presentes, por exemplo, na obra fundamental de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Humberto Mauro (1974). Com isso, os trabalhos e o âmbito das pesquisas cresceram e se diversificaram exponencialmente, tanto do ponto de vista dos focos, temas, gêneros e abordagens como do ponto de vista geográfico. Esse panorama, no entanto, acompanhando essas mesmas mudanças com a diversificação e o “esmigalhar”, a fragmentação da própria historiografia (DOSSE, 1992), não induziram a produção de uma nova obra de conjunto sobre o cinema brasileiro. Entretanto, essa história vem mudando, e pensá-la outra vez, coletivamente, requer uma nova reflexão historiográfica.

É no corpo a corpo com a estruturação de uma obra distinta, que consiga reunir e dar conta de expressões múltiplas e significativas das trajetórias do

cinema brasileiro, que transita este artigo. Inicialmente, buscou-se elencar de forma breve características gerais da historiografia já estabelecida, para, em um segundo momento, inserindo a contribuição historiográfica de Reinhart Koselleck, pensar uma estruturação diversificada, plural, ao invés de partir de um centro hegemônico e hierarquizante, capaz de abarcar de forma orgânica as diferentes manifestações que podem e devem compor essa história. É sob essa perspectiva que procuramos desenvolver este artigo.

Uma história de afirmação

A história do cinema brasileiro que se conhece, de maneira geral, é a narrativa que se consolidou basicamente desde os anos 1950, dentro dos marcos sociopolíticos, econômicos, culturais e geográficos hegemônicos do Rio de Janeiro e São Paulo, com algumas poucas exceções, e, que ao longo desse tempo, moldou, a partir desses marcos, a constituição e as visões sobre essa história. Foi a história possível a partir de onde era possível fazer história – Rio de Janeiro e São Paulo – com uma vontade totalizante, pois escrever uma história que aspira à totalidade pressupõe dar a ela um sentido nacional. O sentido da história que surgirá desse pressuposto é afirmar a existência desse objeto menosprezado no mundo da cultura, e entre o público letrado, que era então o cinema brasileiro – ainda que esses estudos surgissem no momento em que o próprio cinema brasileiro se adensava culturalmente com as inflexões políticas do pensamento de esquerda, e sua orientação de “afirmação nacional”, assim como através das influências do neorrealismo, da cinefilia e da emergência do cinema moderno.

Entretanto, desde o título tímido da *Introdução ao cinema brasileiro* de Alex Viary em 1959 – o livro que, segundo Arthur Autran (2007), inaugura o que se chamou de “historiografia clássica” – essa história se definiu como nacional, não apenas porque aspira conter a totalidade, como toda história fundadora, mas também porque toma a parte pelo todo, e como tal, preenche vazios de pesquisa e documentação: o leitor é induzido a entender que o que aconteceu em um

lugar, pode ter acontecido em todos os outros. Assim, os acontecimentos políticos e socioculturais significativos de locais como o Rio de Janeiro, antiga capital da República, e São Paulo, o lugar mais rico economicamente, ambos dotados de universidades e cinematecas, passam a estudar, conter e representar, do seu ponto de vista, todo o país.

Isso certamente não se resume ao cinema, mas, no Cinema Brasileiro, foi um traço definidor, como foi também definidora a tensão constante entre o que se denomina “nacional” e “regional”, marcados por uma importância distinta, hierárquica e de valor. O que selecionar e incluir? Como dar conta das diferenças e expressões regionais sem que isso signifique hierarquizar? E, no entanto, sabemos, a hierarquia se expressa “naturalmente” na própria organização do discurso.

Como enfrentar esses desafios em uma história que deve, ao mesmo tempo, incorporar novos objetos, métodos e documentação? Que lugar cabe ao documentário, cuja produção e relevância política e cultural foram sempre fundamentais – ainda que tratado como forma menor – e tem sido um modo de expressão privilegiado nas últimas décadas? No entanto, não foi costumeiramente incluído nos históricos desenhados, prioritariamente a partir da produção ficcional nas antigas histórias do cinema não só brasileiras.

Em vista desse quadro, como incorporar as mudanças da historiografia ao longo dos últimos quarenta anos e dialogar com a historiografia estrangeira dos estudos de cinema – da América Latina, Estados Unidos, França, Inglaterra, sobretudo, pelo tratamento mais complexo e ou complementar de um mesmo período histórico? Um tratamento plural, e não mais no singular?

É a partir de 1979, com *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, que Jean-Claude Bernardet começa a questionar as construções canônicas da historiografia do cinema brasileiro, exercício aprofundado em 1992 com *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. No sugestivo artigo “Acreditam os brasileiros em seus mitos?” Bernardet retoma a reflexão de Paul Veyne (1984) em *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, repondo para o cinema brasileiro a questão da construção sacralizada da narrativa das origens. A partir daí, datações

e ideias estabelecidas, como a marginalidade dos chamados “filmes de cavação” – documentários centrais na manutenção da atividade cinematográfica nos anos 1910-1920 – passam a ser questionadas, assim como a noção fundadora dos ciclos, conceito central na construção clássica do cinema brasileiro e essencial para a compreensão da posição deste diante do cinema hegemônico nas salas, no imaginário e nas formas de produção cinematográfica. O recorte por ciclos foi estrutural na historiografia nacional, através da noção de ciclos econômicos, conforme formulação de Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), um dos textos fundadores da compreensão sobre o Brasil que se estrutura entre os anos de 1930 e 1940 (SOUZA, 1995).

A operação crítica de Bernardet se aprofunda com Maria Rita Galvão, quando miram diretamente o “nacional” e o “popular” no cinema brasileiro em 1983. Postura ideológica, dever intelectual e militante desde os anos 1950, a ideia de nacional foi então analisada e questionada pelos autores em seus vários aspectos, desde o surgimento do cinema no Brasil (BERNARDET; GALVÃO, 1983).

No entanto – e apesar dos estudos e das críticas de Bernardet e Galvão entre 1979 e 1983 –, o livro organizado em 1986 por Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, último esforço de escrita de uma história do cinema nacional abrangente, com vários autores de uma nova geração, é ainda marcado pelas matrizes desenvolvidas por Alex Vianny em sua *Introdução*, de 1959, e textos de Paulo Emílio Sales Gomes, como *70 anos de cinema brasileiro*, em parceria com Adhemar Gonzaga (1966), *Pequeno cinema antigo*, de 1969 (1980), ou ainda o seminal *Cinema brasileiro: uma trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973 (GOMES, 1980).

A escrita da história desses autores-fundadores havia sido orientada pelo resgate das manifestações possíveis, como forma de afirmar o alcance, extensão e identidade de uma manifestação cultural que luta para existir diante de condições sempre adversas. Em *Uma situação colonial?*, de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes (2016) pensa acerca da ocupação ideológica e cultural do cinema estrangeiro e das elites colonizadas sobre o país, imerso no pensamento e engajamento

terceiro-mundista de Franz Fanon em *Condenados da Terra*, de 1961 (2006), obra de grande influência no Brasil.

É preciso ressaltar, no entanto, que a escrita da história do cinema nos Estados Unidos com Lewis Jacobs desde os anos 1920 ou na França com Georges Sadoul (1949) se colocavam como histórias nacionais. Jacobs inclusive reproduz em sua história do cinema americano, os Pais Fundadores, como na história do próprio país (GOMERY; ALLEN, 1993), em que diretores e os primeiros produtores aparecem como grandes condutores dessa história. Os franceses vão, no entanto, mais longe: como precursores do espetáculo cinematográfico, em busca da afirmação do seu lugar perdido para os americanos e tendo em vista até mesmo suas ambições na historiografia como formuladores da “história universal” – tarefa que dividiram com alemães e italianos desde o século XIX –, empenham-se em escrever não só uma história nacional, como os americanos, mas lançam seu olhar sobre todo o mundo, como fez Georges Sadoul em *História do cinema mundial*, de 1949, na qual incluiu países então tidos como pouco relevantes para o desenvolvimento da sétima arte, como Irlanda, Índia, Egito e outros (1963).

Foram os franceses que postularam, no século XVIII, a noção de História no singular, posta em prática depois da Revolução Francesa. O Iluminismo e a queda da Bastilha abriram à humanidade a ideia de um devir positivo na Terra e não mais no céu, do progresso, da evolução desvencilhada do poder da realeza e da Igreja. A história da burguesia triunfante tinha agora um sentido único e positivo, em oposição ao que se praticara anteriormente, conforme expressa o termo alemão *Geshichtes* (“Histórias”) (KOSELLECK, 1997).

No caso de Sadoul, soma-se a essa herança universalista e singular a militância comunista. Assim, sua história mundial, escrita no pós-guerra, espelha o anseio de paz universal – pregação da União Soviética e do Partido Comunista naquele momento, quando a Guerra Fria já era parte do novo cenário político internacional. Espelha também o engajamento da obra na crítica ao imperialismo americano. Assim, sua história não é guiada apenas por transformações estéticas ou tecnológicas, mas, sobretudo, pela documentação

de todos os países possíveis onde o cinema se manifestou, o Brasil inclusive, com Humberto Mauro como seu representante expressivo. Com essa história mundial sendo construída a partir da França, os Estados Unidos perdiam a centralidade que tinham, naquele momento, na história do cinema, enquanto os franceses recuperavam a deles.

Pensar a historiografia do cinema brasileiro é, portanto, repensar a história política, econômica, cultural e intelectual do país. Trata-se de refletir sobre a constituição de discursos, hegemonias e recortes que definem autoridade, como parece claro na operação de Sadoul.

Por outro lado, no caso brasileiro, ainda que se constituam em esferas distintas e complementares, as designações consagradas de nacional e regional expressam, pela linguagem, uma hierarquia de valor, que implica poder e autoridade. Não é menos verdade que essas designações trabalham sobre abordagens distintas e complementares: uma detalha o que a outra generaliza – o nacional busca as semelhanças e o regional as diferenças. No momento contemporâneo, no entanto, uma nova geografia está se forjando – felizmente, pode-se dizer –, e denominações como “Nordeste”, por exemplo, perdem eficácia como modo de conhecimento, sendo o cinema um lugar marcante de expressão dessas transformações, como bem expressa, entre outros, o cinema produzido em Pernambuco desde 1995.

História/Histórias

Em busca de outros parâmetros, para além da dualidade fundadora, e, nesse sentido, ordenadora e hierarquizante – o nacional e o regional³ –, é possível encontrar Reinhart Koselleck, historiador alemão que escreveu entre 1950 e 2006. A linguagem, de acordo com o autor, é “a primeira interpretação global do mundo” (2014, p. 9).

3 Até porque, desde os anos 1960, os conceitos também vêm passando por uma revisão com a História Conceitual, que incide, entre outros campos, sobre a linguagem e a semântica na composição da ideia de história, que é também historicamente determinada.

Koselleck lutou pela Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Nessa condição, passou pelo campo de concentração de Auschwitz, e, por fim, ficou preso em um campo de prisioneiros na União Soviética. Essas experiências diversas o levaram a refletir sobre o conceito e as formas de escrita da história em sua relação com a linguagem, com os diferentes estratos do tempo e experiências dos indivíduos. Ao introduzir a noção de *espaço de experiência*, o tempo histórico se amplia, torna-se mais variado, pois a experiência e suas vivências dependem da inserção social de cada sujeito.

Dessa forma, a dualidade entre história nacional e regional não é apenas da ordem da vivência geográfica e espacial, de hegemonia e controle de uma instância sobre outra, mas também de vivência do próprio tempo e da condição social e econômica.

A história sempre tem a ver com o tempo, com tempos que permanecem vinculados a uma condição espacial, não só metafórica, mas também empiricamente. Os espaços históricos se constituem graças ao tempo, que nos permite percorrê-los e compreendê-los, seja do ponto de vista político ou econômico. (KOSELLECK, 2014, p. 9).

Os “estratos de tempo”, metáfora geológica, como observa o autor, permitem remeter a diversos planos, com durações e origens diferentes, mas, ainda assim, simultâneos e presentes (KOSELLECK, 2014).

A reflexão sobre o tempo e o espaço por meio da experiência conecta-se ao conceito de História que o autor revisita exaustivamente, observando, entre outros, os desdobramentos do projeto teleológico da História, desde a Revolução Francesa, passando por Marx. Dessa forma, em oposição a essas concepções histórico-filosóficas finalistas e unificadas, Koselleck tematiza um modo de escrita que vê a História como composta por uma pluralidade de histórias não convergentes com sentidos e experiências distintas, conforme tematiza Niklas (2012) em estudo sobre a obra do autor. Trata-se de uma história aberta à pluralidade, como se pode ver em seu artigo sobre *Eclusas da memória e estratos da experiência*, no qual analisa a *Influência das duas guerras mundiais na consciência social* (KOSELLECK,

2014), enfocando práticas e experiências dos diferentes povos beligerantes que ocorreram sob múltiplas formas, mas também com muitos pontos de encontro.

Dessa forma, o historiador faz emergir em seu trabalho uma ampla gama de estratos de vivências de um mesmo evento no tempo e no espaço, focando, por exemplo, experiências traumáticas como a guerra e suas formas de luto e celebração – como as comemorações ou a construção de monumentos –, indicando dessa forma as possibilidades inclusivas de escrita de história não mais no singular, mas de uma visão ampla, plural, sincrônica e diacrônica, convergente ou não. Outros exemplos nesse sentido podem ser encontrados em artigos como “Alemanha, uma nação atrasada?”, muito útil para as reflexões brasileiras.

História(s) do cinema brasileiro?

Assim, partindo dessas premissas, no que tange especificamente à história do cinema brasileiro, não é mais possível pensar em um Ciclo Regional ou até mesmo um Cinema Regional apenas porque aconteceu fora da capital federal, mas, ao contrário, num Cinema Silencioso, que, até o advento do sonoro, se manifestou de formas semelhantes e distintas em diferentes regiões do Brasil. O que ordena sua inclusão é o fato mesmo de ter existido, deixado rastros e ter sido estudado. Dessa forma, experiência individual, testemunhos orais, revistas locais, produções, realizadores itinerantes, tão comuns no período, poderão ser devidamente incluídos, e com essa maior profusão de manifestações, iluminar não só a produção de outros locais, como a dos próprios centros hegemônicos.

Com isso, mais do que resgatar e afirmar a existência nacional da atividade, torna-se possível observar de forma mais ampla e com suas características específicas o que eram então as facilidades de realização antes do sonoro, a atração pela tecnologia, vontade de invenção, a emulação do que se via nas telas e a promessa de uma atividade econômica lucrativa. Isso sem contar o que foram os próprios filmes, as instigantes relações intermediárias, parcialmente resgatáveis pela documentação escrita local, quando filmes inexistem.

Essa história plural inclui não apenas a realização, mas também a exibição e a própria recepção nos testemunhos sobre a experiência do cinema: ir ao cinema, o lugar do cinema nas vivências e sensibilidades, assim como as sociabilidades em torno do cinema. Do mesmo modo, torna-se necessário agregar o contato com novas tecnologias, desde a introdução do som, e as relações com veículos audiovisuais, como a televisão.

Assim, pode-se de compreender e acolher a singularidade pela singularidade, mas também estudar a origem e o desenvolvimento dessas experiências individuais no jogo de interação constante com a História no singular: a história do cinema brasileiro, do cinema, do Brasil, o desenvolvimento nos diferentes estados do país, relações entre os picos de produção e o desenvolvimento econômico e político, gêneros cinematográficos preferidos e suas adaptações, os *gender studies*, e muito mais.

Isso permite colocar em pauta a própria historiografia e a centralidade dada à capital federal como o padrão para as outras regiões. E, se isso é muito claro para o período silencioso, quando os exibidores ambulantes estrangeiros entravam, em grande parte, no território brasileiro pelo norte, trazendo filmes e equipamentos – inclusive sonoros –, é igualmente claro para os estudos sobre a cinefilia ou a explosão do super-8 entre os anos 1950 e 1980, ou a produção audiovisual desde a “retomada”.

A partir desse enfoque, é possível dissolver também as formulações em torno da excepcionalidade, que é também cambiante e historicamente determinada: o herói, o gênio, o mestre e os condutores. Se pensarmos no papel que Humberto Mauro tinha nos anos 1960 para Paulo Emílio Sales Gomes e o Cinema Novo como expressão de brasilidade, autenticidade, além de se incensar suas formas independentes e baratas de produção e o seu quase total esquecimento hoje como realizador⁴, trata-se de uma mudança muito expressiva a se considerar, e

4 Em que pese sua valorização para a História em trabalhos acadêmicos sobre os documentários do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

que diz muito sobre as formas contemporâneas, a estética, conteúdo e recepção das produções.

Saímos da excepcionalidade romântica e utópica do indivíduo para as singularidades, conforme definidas por Deleuze (1992), opondo-se à noção de sujeito: somos todos seres singulares, diferentes uns dos outros. Singulares na multiplicidade. E é dessa maneira que as experiências individuais – mesmo quando longe de grandes centros – de que fala Koselleck, fazem sentido e devem encontrar formas de expressão diversificadas, plurais.

Com a dissolução dos embates pelo nacional no Brasil, a partir das críticas da pós-modernidade e do neoliberalismo, no fim dos anos 1980, passa a ser possível observar como, na imitação de matrizes cinematográficas internacionais, traços nacionais observados como característicos de uma escrita e de formas próprias, de uma visão de mundo e de preconceitos sociais, tornam-se mais do que visíveis e revelam muito sobre a cultura e a sociedade.

Como a imitação era vista como um mal, não era estudada, e sim rejeitada. Excluía-se inclusive a observação dos diálogos com as cinematografias estrangeiras e deixavam-se de lado outros aspectos próximos ao cinema brasileiro, como a influência do circo ou do teatro de variedades sobre os filmes realizados, entre outros.

Era raro até mesmo levar em conta os diálogos que se estabeleciam com o cinema que os historiadores e críticos julgavam como “bom cinema” (que conheciam) e que imaginavam serem vistos pelos realizadores. Deixavam-se de lado os gêneros à época mais populares, tal como os seriados, cuja influência pode ser encontrada em diversos filmes silenciosos (ARAÚJO, 2012), ou até mesmo em trabalhos com as obras dos anos 1950 em sua relação com o cinema mexicano, entre muitos outros.

Nesse escopo, é possível ainda incluir Dudley Andrew, que propõe em *An atlas of world cinema* (2004) outra leitura sobre as relações hegemônicas do cinema americano com diferentes cinemas nacionais, baseada na literatura, tomando a conceituação de Franco Moretti (2000), que propõe considerar o cinema americano

e a linguagem cinematográfica clássica como o latim, em relação às várias culturas que dela se apropriam, construindo seu próprio vernáculo. Isso permite deixar de lado o juízo de valor sobre a imitação, ou a visão sobre “o galho secundário [...] do arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (SOUZA, 1959, p. 9)⁵, para, ao invés disso, observar as apropriações várias, em que terminam por ser prevalentes formas narrativas e de expressão local.

Por outro lado, tudo o que se tem feito nos últimos dez anos deve muitíssimo às novas tecnologias e à produção dos arquivos documentais e fílmicos: o acesso a materiais diversificados inéditos está mudando a escrita da História. Novas fontes, parâmetros nacionais e internacionais, com os prolíficos estudos comparativos e multiculturais, vêm permitindo muito mais histórias e perspectivas para um entendimento ampliado.

É inestimável o papel de Paulo Emílio Sales Gomes na constituição da historiografia do cinema brasileiro. No entanto, é necessário rever a centralidade de *Cinearte* nos anos 1920, à luz, por exemplo, da obra significativa de Luiz de Barros – obra essa que, pelo que vem sendo levantado, teve grande relevância. Luiz de Barros foi um realizador, que fez trânsito direto entre o palco e a tela, entre o teatro e o cinema, realizando hibridismos desde 1910 ou 1920 (FREIRE, 2017).

É árduo mudar. Há questões de autoridade já estabelecida, cânones. No entanto, é preciso estabelecer o diálogo. Questionar a tradição. Desconstruir o estabelecido que as novas fontes e abordagens autorizam. Karla Holanda, por exemplo, com seu trabalho sobre o documentário do Nordeste (2008), mostrou como esse Nordeste que foi inventado ao longo do século XX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009) não se confirma nos filmes da própria região. Pesquisa regional, paradigma historiográfico nacional.

Além disso, o foco em filmes ou diretores cede espaço também para outros personagens. Técnicos, produtores, cenógrafos, fotógrafos, atores e roteiristas emergem em testemunhos de relevante valor documental, como ocorreu com a

5 A definição completa é “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas”.

Coleção Aplauso da Imprensa Oficial de São Paulo; são assim incorporados às novas possibilidades de escrita de uma história centrada não apenas no cinema de ficção, em filmes e seus diretores.

O documentário também deve ser abordado não apenas em suas vertentes já estabelecidas e consagradas, a partir dos anos 1950, mas igualmente, desde as experiências do cinema silencioso, que, enfrentando o caráter pejorativo que foi colado à expressão na época (“cavação”), foi devidamente reavaliado, ressaltando não só as figuras de Silvino Santos e do major Thomas Reis, mas realizadores, como Iginio Bonfilioli, entre tantos outros. Além disso, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde pôde continuar a fazer cinema, Humberto Mauro e o Departamento de Imprensa e Propaganda também encontram seu lugar de pleno direito. Em vista disso, como não incluir o cinema científico, ou os cineclubes onde o cinema amador se desenvolvia a pleno vapor, e com desdobramentos significativos na carreira de nomes como Gustavo Dahl ou Thomaz Farkas, conforme mostrou Foster (2016).

Com a compressão de tempo e espaço dados pela tecnologia, as relações que se estabelecem entre os diferentes níveis – regional ou nacional – ou estratos do tempo, mudam muito. As distâncias espaço-temporais estão mudando essas relações, elas não mudam o passado, as distâncias entre uma cultura metropolitana e uma cultura da província. Porém, com a homogeneização que a televisão operou na cultura brasileira, e em contrapartida, como a universidade implantada em todo o país nos novos programas de pós-graduação em Comunicação e mesmo em História ou Literatura, vem permitindo o trabalho científico e a crítica a essa dualidade, que, se não desapareceram, ganharam novas conotações. É onde não existem cinemas que a cultura cinéfila via internet tem se desenvolvido mais. Isso não quer dizer que a ausência de salas de cinemas, até mesmo em capitais como Florianópolis ou Fortaleza não seja um dado trágico e marcante do empobrecimento e do autoritarismo, imposto pelo capitalismo da convergência, que sob o manto da liberdade de escolha individual impõe a cultura do mesmo,

como se pode ver pela ocupação das salas de cinema até mesmo em grandes centros, como Belo Horizonte ou São Paulo.

O cinema é uma atividade global e de circulação. Tivemos e continuamos a ter muita circulação, não só de ideias, modelos, mas também de profissionais. Além disso, os Estados Unidos não são a produção hegemônica nas telas apenas no Brasil. Os estudos agora são feitos em perspectivas multinacionais, transnacionais, intermediáticas, em cruzamentos com a América Latina, bem como com países ibero-americanos, ou de língua portuguesa com a Europa, mas também a África e com os Estados Unidos. As referências, pontos de ancoragem e comparação estão tremendamente diversificados. Dentre eles, temos também as referências regionais.

As histórias devem compor a história hoje. Não mais História, mas Histórias. Histórias que podem abarcar – no caso nacional – uma quantidade expressiva de manifestações que permitam iluminar todas as esferas. A pluralidade detalha, dá tons característicos, contradiz, complementa. Preenche lacunas onde inexistem documentos. São complementares, conflitantes. Instalam tensões e não acordos homogêneos. É parte e é todo. Permitem pensar a história no plural. Não só como somatória, mas, ao contrário, como singularidade e experiência, como nos fala Koselleck, desmontando e pondo a nu as construções de “comunidades imaginadas” de que fala Benedict Anderson (2008) ao estudar justamente o nacionalismo. Contraste, tensão, contradição, complementação. Colorido, vivências, rupturas e permanências.

Mas essa postura contempla também histórias comparativas latino-americanas, ibero-americanas pensadas de um ponto de vista da hegemonia americana. Trânsitos continentais, uma vez que expressões culturais e artísticas como o cinema são globais desde sua origem, e as relações entre o chamado primeiro e terceiro mundo foram de ampla circulação e influência mútua, e só agora, com estudos multiculturais e transnacionais, devidamente observados.

Assim, não é preciso aceitar a hierarquia que esferas em sua denominação discursiva pressupõem, pois estamos conscientes de que nacional e regional são mecanismos de poder a partir do saber que se ancoram na escrita da história.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, D. An Atlas of World Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, v. 45, n. 2, p. 9-23, 2004.

ARAÚJO, L. C. Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920. *Contracampo*, Niterói, v. 24, p. 159-177, 2012.

AUTRAN, A. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/2oElhzA>>. Acesso em: 12 out. 2016.

BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1992.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, G. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOSSE, F. A. *História em migalhas: dos Annales à Nova História*. Campinas: Unicamp, 1992.

FANON, F. *Os condenados da Terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

FOSTER, L. S. *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. 266 f. 2016. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2pttKL4>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

FREIRE, R. L. O cinema no Rio de Janeiro: 1914 a 1929. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Sesc 2017.

GOMERY, D.; ALLEN, R. *Film and History: theory and practice*. Boston: Mc Graw-Hill, 1993.

GOMES, P. E. S.; GONZAGA, A. *70 anos de Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrasil, 1980.

_____. Uma situação colonial? In: CALIL, C. A. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrasil, 1982. v. 2.

HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.

KOSELLECK, R. *L'expérience de L'histoire*. Paris: Gallinard: Le Seuil, 1997.

_____. *Os estratos do tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORETTI, F. Conjecture on World Literature. *New Left Review*, London, n. 1, p. 54-68, 2000.

NIKLAS, O. *History in the Plural: an introduction to the work of Reinhart Koselleck*. New York: Berghahn Books, 2012.

PRADO JÚNIOR, C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: ArtEditora, 1986.

SADOUL, G. *Histoire du Cinéma Mondial des origines à nos jours*. Paris: Flammarion, 1949.

_____. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

SCHVARZMAN, S. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, Santa Cruz, v. 10, n. 17, p. 15-40, 2007.

SOUZA, A. C. M. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1959.

_____. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-21.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

submetido em: 4 set. 2016 | aprovado em: 27 out. 2016

O futebol e seus ídolos: David Luiz na Copa do Mundo de 2014¹

Football and its idols: David Luiz in the 2014 FIFA World Cup

Paula Guimarães Simões²

1 Texto apresentado no seminário "Recodificações do Popular Midiático", realizado entre os dias 4 e 6 de novembro de 2014, na PUC Minas.

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade. E-mail: paulaguimaraessimoes@yahoo.com.br.

Resumo

O objetivo deste texto é refletir sobre um dos ídolos do futebol no Brasil que despontou no cenário nacional durante a Copa de 2014: o zagueiro David Luiz. Procuramos perceber que traços dessa figura pública são valorizados em algumas narrativas midiáticas analisadas. A análise busca revelar aspectos configuradores dos ídolos do futebol na contemporaneidade a partir de três eixos: 1) habilidades técnicas como jogador em campo; 2) qualidades e valores de um sujeito na vida; 3) visibilidade e estratégias de marketing.

Palavras-chave

Ídolo, futebol, David Luiz.

Abstract

This study aims at discussing a soccer player idol in Brazil who has emerged in the national scenario during the 2014 FIFA World Cup championship: the defender David Luiz. We seek to perceive some features of this public personality that are valued in some media narratives. The analysis shows aspects that build football player idols in contemporary society from three axes: 1) technical skills as a soccer player; 2) qualities and values as a person; 3) visibility and marketing strategies.

Keywords

Idol, football, David Luiz.

Em 8 de julho de 2015, completou-se um ano do jogo histórico em que a Alemanha derrotou o Brasil no estádio Mineirão, em Belo Horizonte, por 7 × 1. Muitos lembram esse acontecimento como um símbolo do fracasso da seleção brasileira, mas a Copa de 2014 será sempre lembrada por outras imagens marcantes, como, por exemplo, a do zagueiro David Luiz consolando o artilheiro da Copa James Rodriguez diante da eliminação da seleção da Colômbia da competição. Essa atitude do zagueiro brasileiro foi bastante retomada ao longo do torneio, para falar sobre o próprio jogador, seus valores e características em diversos textos midiáticos e nas redes sociais.

A presença marcante de David Luiz na cena pública impulsiona a reflexão sobre o processo de construção dos ídolos no futebol brasileiro. Como se constrói um ídolo na cena contemporânea? Que contexto é esse, em que um zagueiro, e não um atacante, se converte em sujeito da idolatria da torcida? É certo que o atacante Neymar também pode ser visto como ídolo da seleção brasileira, mas, de modo geral, os atacantes sempre tiveram lugar de destaque no coração da torcida, de Pelé a Ronaldo, passando por Garrincha, Zico e Romário. No entanto, o foco aqui é em um zagueiro – um ídolo improvável.

Começamos, então, com uma reflexão sobre o processo de construção dos ídolos, evidenciando traços do futebol contemporâneo, que é o terreno para sua emergência. Em seguida, refletimos sobre a trajetória de David Luiz, particularmente no período da Copa de 2014.

A construção dos ídolos do futebol

A palavra “ídolo” é derivada do latim *idolum* e do grego *eídolon*, que significam “imagem”. Com antecedentes na tradição religiosa, a expressão é utilizada para nomear uma “figura representativa de uma divindade e a que se presta culto” (CUNHA, 1986, p. 422). O uso corrente, entretanto, deslocou seu sentido original, e o termo passou a ser usado para designar não apenas divindades, mas seres humanos aos quais se prestam “louvores excessivos, ou que se ama apaixonadamente”, ou pessoas “que desfrutam de grande

popularidade”³. Assim, os ídolos contemporâneos são também figuras públicas que se destacam no cenário social, por suas atuações em diferentes esferas, e entre estas, o futebol.

Muitos jogadores de futebol são objeto de culto de seus fãs, e se convertem, portanto, em ídolos. Alguns também são vistos como *heróis*, indivíduos extraordinários, que se destacam em virtude de seus atos guerreiros (CUNHA, 1986, p. 408). De acordo com Morin, os heróis “ambicionam tanto a condição de deuses quanto aspiram libertar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda da humanidade, o herói é o mortal em processo de divinização” (1989, p. 26). No futebol, os heróis são aqueles jogadores vistos como guerreiros, marcados por atitudes de superação e que se empenham para redimir a sociedade, lutando para a conquista de um bem coletivo (como um título nacional ou internacional).

Mas afinal, o que faz com que um jogador de futebol seja visto como ídolo, herói? Podemos dizer que essa construção é resultado de diferentes interações com outros jogadores e ídolos, fãs, críticos, mídia – enfim, com um universo diversificado de públicos, com os quais o jogador precisa lidar. Nossa proposta é pensar sobre essas interações a partir de três eixos interligados, que acreditamos serem centrais para refletir sobre o processo de construção dos ídolos: 1) habilidades técnicas como jogador em campo; 2) qualidades e valores de um sujeito na vida; 3) visibilidade e estratégias de marketing.

1) Em primeiro lugar, um ídolo se constrói a partir de suas habilidades técnicas como jogador de futebol – habilidades essas que se constroem a partir da performance realizada por ele, como destaca Gumbrecht (2007). Para o autor, é o apelo estético das performances esportivas que desencadeia a popularidade de determinadas modalidades – entre estas, o futebol: “assim como numa ópera, numa sinfonia ou num balé, os espectadores do estádio assistem ao esporte como a uma performance – mas um tipo específico de performance, que difere

3 ÍDOLO. In: AULETE, F. J. C.; VALENTE, A. L. S. iDicionário online. [S.l.]: Lexikon, 2000?. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Idolo>>. Acesso em: 17 ago. 2010.

dessas outras experiências estéticas” (2007, p. 49). Partindo da discussão do autor, podemos pensar que o futebol capta a atenção de tantas pessoas a partir do *fascínio* que desperta: “um fenômeno que paralisa os olhos, algo que atrai constantemente, sem indicar nenhuma explicação para a atração” (2007, p. 20). Esse fascínio, fonte dos prazeres do público, é provocado por certos movimentos corporais que constroem a performance atlética dentro de um campo de futebol.

Assim, são os movimentos corporais dos jogadores de futebol que despertam o fascínio do público e podem convertê-los em ídolos. É na dimensão do corpo, da presença corporal, que o apelo estético do futebol, a partir da atuação de seus jogadores, deve ser compreendido na perspectiva de Gumbrecht (2007). O que nos seduz em uma partida de futebol não são apenas os gols, mas, sobretudo, as belas jogadas, produzidas a partir de uma “convergência súbita e surpreendente dos corpos de vários atletas no tempo e no espaço” (GUMBRECHT, 2007, p. 134). Essas jogadas bonitas podem ser consideradas uma espécie de *epifania*: “essa aparição inesperada de um corpo no espaço, que de repente assume uma bela forma que se dissolve de maneira tão rápida e irreversível” (Ibid., p. 46). Esses momentos epifânicos, proporcionados por uma partida de futebol, são fonte de alegria para o público que a assiste e marcam a intensidade de sua “resposta estética”. Além das belas jogadas, outra fonte de fascínio é o *timing* dos jogadores, ou seja, a “capacidade de fazer os movimentos certos na hora certa” (Ibid., p. 138). O *timing* é um dos responsáveis pela construção de jogadas epifânicas.

No desenvolvimento dessas habilidades, os jogadores de futebol estão sempre em busca da excelência, testando e forçando os limites do desempenho humano. É nessa busca que os atletas podem se transformar em “objetos de admiração e desejo”: “basta uma distância entre o atleta e o espectador – uma distância grande o suficiente para fazer o espectador acreditar que seus heróis vivem em outro mundo” (Ibid., p. 15-16). A distância não impede, no entanto, nossa projeção em “um daqueles lindos e lindamente transfigurados corpos” (Ibid., p. 32); a nossa projeção em uma vida “que jamais teríamos talento ou tempo para viver”, para retomar a expressão de Martin Seel (apud GUMBRECHT, 2007, p. 178).

Em um campo de futebol, diferentes movimentos corporais impulsionam a conversão de um jogador em ídolo dos torcedores: Manuel dos Santos, o Mané Garrincha, é sempre lembrado por seus dribles desconcertantes; Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, por seus “gols de placa”, expressão cunhada em 1961 para nomear um belo gol do atacante no Maracanã; a velocidade e agilidade de Ronaldo Fenômeno, em suas arrancadas rumo ao gol, também compõem esses movimentos, além do *timing* brilhante do goleiro alemão Manuel Neuer, em diversas defesas na Copa de 2014. Esses e outros movimentos corporais compõem a performance atlética dos jogadores de futebol, que pode ser admirada e cultuada pela torcida.

2) Um ídolo do futebol não é lembrado apenas por suas capacidades atléticas em campo; características e valores dele como sujeito são destacados – e criticados – nas diferentes interações que estabelece. Podemos retomar aqui a ideia de que um ídolo do futebol precisa ter *carisma*. Na reflexão sociológica clássica de Weber (1982, p. 283), o carisma é entendido como um conjunto de “dons específicos do corpo e do espírito, dons esses considerados como sobrenaturais, não acessíveis a todos”. Além dos dons do corpo na construção da performance atlética, destacados anteriormente, é preciso que o ídolo carismático apresente certos *dons do espírito*, capazes de construir uma devoção afetiva (WEBER, 1979) do público em relação a ele. Esses dons podem ser vistos justamente como qualidades e valores que são destacados na trajetória de um jogador e que participam da construção de sua empatia com o público.

Assim, Ronaldo Fenômeno é cultuado por encarnar valores como humildade, solidariedade e determinação – ainda que arrogância e hipocrisia tenham sido associadas à sua imagem (SIMÕES, 2012); a alegria e a irreverência compõem a figura pública de Romário, como jogador de futebol, esse “herói tipicamente brasileiro” – apesar de características negativas, como irresponsabilidade e egoísmo serem também acopladas a sua imagem. (HELAL, 2002). Isso mostra que os ídolos do futebol não precisam ser – e não são – reconhecidos de forma unânime, e, muitas vezes, nas críticas a seus comportamentos, emergem outros

valores enfatizados coletivamente. De qualquer forma, esses dons do espírito que os jogadores apresentam são tematizados pela torcida, mídia, sociedade e participam da construção de um ídolo do futebol.

3) Outro fator de destaque na construção dos ídolos é a importância da visibilidade e de estratégias de marketing, que atuam na conformação da imagem pública dos jogadores. Como destacado por Braudy (1986), com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a “visibilidade se torna crucial para o modo como os indivíduos se situam no mundo” (p. 592, tradução nossa). Com essa *nova visibilidade midiática* (THOMPSON, 2007), os sujeitos podem se apresentar publicamente de forma independente da copresença. Além disso, o desenvolvimento da internet e de redes sociais, como o Facebook e o Twitter, trouxe novas possibilidades de apresentação pessoal, com os benefícios e riscos que isso pode trazer.

Na sociedade contemporânea, o estar visível, presente, quase onipresente, é um elemento configurador dos ídolos. Se vivemos em uma sociedade em que “todos querem ser celebridades e ocupar a cena midiática como protagonistas importantes e até mesmo como *pop stars*” (BIRMAN, 2009, p. 208), os jogadores de futebol despontam como sujeitos em vantagem nessa busca por fama e reconhecimento.

O sucesso na busca pela fama é auxiliado por estratégias de marketing desenvolvidas por patrocinadores de atletas e clubes. Não compartilhamos da ideia de que um ídolo de futebol pode ser apenas um produto de marketing. Como sugere Smart (2005), a imagem pública de um esportista não pode ser dissociada de suas performances mais amplas – que ultrapassam essas estratégias. É preciso que atuem como catalizadores de características e traços do jogador, mas não são capazes de inventar um ídolo, e algumas delas são, evidentemente, mais bem-sucedidas do que outras – dependendo de vários fatores, como o próprio jogador e sua atuação em campo, suas atitudes fora dos gramados, além da associação a determinados produtos.

Acreditamos que é possível perceber a construção de um ídolo do futebol a partir desses três eixos – e são eles que compõem a grade analítica a partir da qual, na próxima seção, olharemos para o zagueiro David Luiz.

Breve trajetória

David Luiz Moreira Marino nasceu em 1987, em Diadema (SP). Atualmente, sua família vive em Juiz de Fora, Minas Gerais. Começou a jogar futebol na escola, e teve as primeiras chances na categoria infantil do São Paulo, entre 1999-2001, e do Vitória, entre 2001 e 2005. Neste último, atuou primeiro como volante, e depois como zagueiro. No Vitória, teve a primeira chance de atuar como profissional, entre 2005 e 2007. Em 2007, foi transferido para o Benfica, de Portugal, onde permaneceu até 2011, quando passou a atuar no Chelsea, na Inglaterra. Em maio de 2014, pouco antes do início da Copa do Mundo, foi vendido para o Paris Saint-Germain, em uma transação de cerca de 187 milhões de reais – a mais cara negociação de um zagueiro do mundo do futebol até hoje. Na seleção brasileira, atuou na Copa das Confederações, em 2013, conquistando o tetracampeonato, e na Copa do Mundo FIFA 2014, quando a seleção ficou em quarto lugar. Vale destacar que é nesse momento, em que assume lugar na seleção brasileira, que se inicia o processo de maior idolatria do jogador⁴. A seguir, procuramos analisar a construção de David Luiz como ídolo, tendo em vista os três eixos apontados anteriormente.

A construção do ídolo⁵

Atualmente, David Luiz é visto como um dos melhores zagueiros do mundo, reconhecido pela solidez de sua marcação na defesa do time em que atua. Conforme divulgado na imprensa internacional, além do Paris Saint-Germain, os clubes

4 Para uma discussão mais aprofundada acerca dessas distinções entre a imagem do jogador de futebol no clube e na seleção brasileira, cf. Wisnik (2008).

5 A coleta de dados foi feita de forma diversificada. Inicialmente, foram selecionados, de forma aleatória, textos que tratavam sobre David Luiz, a partir de um monitoramento da mídia e de redes sociais. Posteriormente, realizei uma coleta mais sistemática, a partir da palavra-chave "David Luiz", nos seguintes sites: *Carta Capital*, *Veja*, *IstoÉ*, *Época* e *Caras*. O corpus é composto, assim, por 22 textos, entre matérias e artigos, além dos perfis do jogador no Facebook, Twitter e no Instagram, que também foram consultados.

Barcelona e Bayern de Munique também estavam interessados no então jogador do Chelsea – e, em virtude da concorrência, o clube francês teria anunciado a cifra astronômica de cerca de 50 milhões de euros para a contratação do zagueiro. Apesar dessa centralidade no mercado do futebol, David Luiz se posiciona de forma humilde e reitera sua atuação profissional. Em entrevista, afirmou: “Acho que o mundo está ficando caro. Não só o futebol. Quanto aos valores, não trato disso. Só tento mostrar meu melhor futebol dentro de campo”⁶. O jogador é visto como um “zagueiro de técnica muito acima da média”⁷, que não era muito conhecido no Brasil até a Copa das Confederações do ano passado, como destaca o jornalista esportivo Tim Vickery, mas “tornou-se rapidamente uma figura de culto. Fãs brasileiros amam seu estilo de jogo – uma tirada de bola espetacular na final contra a Espanha o ajudou bastante”⁸. Esse estilo é marcado por “talento e garra dentro de campo”⁹.

Além de ser reconhecido na defesa, função primordial de um zagueiro, David Luiz também é elogiado por outras funções. Até as quartas de final da Copa do Mundo, foi lembrado por fazer gols decisivos: o primeiro ocorreu no empate com o Chile (1 × 1), pelas oitavas de final, levando a disputa para os pênaltis. O Brasil venceu por 3 × 2. O segundo foi em uma cobrança de falta, no jogo contra a Colômbia pelas quartas de final, que levou a seleção brasileira à semifinal contra a Alemanha. Esse último gol foi apontado pela FIFA como entre os dez mais bonitos da competição. Retomando a expressão de Gumbrecht (2007), o gol de falta de David Luiz seria, para a torcida brasileira, um dos *momentos epifânicos* da Copa de 2014.

6 PSG confirma a contratação do zagueiro David Luiz. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/copa-do-mundo-2014/noticia/2014/05/psg-pode-bpagar-valor-recordeb-para-contratar-david-luiz.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

7 CASTANHO, F. M.; MIRANDA, L. Xodó, David Luiz irrita time e torcida com surtos ofensivos. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/holanda/xodo-david-luiz-irrita-time-e-torcida-com-surtos-ofensivos,4a499c6c77c27410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

8 VICKERY, T. Herói do Brasil ignorou função e jogou para arquibancada. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/futebol/tim-vickery-heroi-do-brasil-ignorou-funcao-e-jogou-para-arquibancada,086dc2f438437410VgnCLD200000b2bf46d0RCRD.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

9 DAVID Luiz falha novamente e se despede com imagem manchada dentro de campo. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/david-luiz-falha-novamente-e-se-despede-com-imagem-manchada-dentro-de-campo,c4a92d0ae9c27410VgnCLD200000b1bf46d0RCRD.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

Na primeira etapa da Copa, David Luiz liderava o ranking dos melhores jogadores do mundial – construído pela FIFA a partir de um índice que leva em conta, por exemplo, passes certos, chutes, desarmes e gols. Era visto então como o “símbolo da raça da Seleção”¹⁰, “o guerreiro brasileiro”¹¹. Entretanto, suas habilidades como defensor e jogador decisivo foram questionadas a partir de seu desempenho nas duas derrotas do Brasil no torneio, para a Alemanha, por 7 × 1, e para a Holanda, por 3 × 0, na disputa pelo terceiro lugar. Emergiram críticas a seus posicionamentos em campo, que culminaram em gols dos adversários, e a sua “indisciplina tática”¹². Para o jornalista Tim Vickery, “o desempenho de David Luiz contra a Alemanha foi a pior coisa que eu já vi de um jogador de alto nível numa partida importante”¹³.

Apesar dessas e de outras duras críticas à sua atuação nas duas últimas partidas da Copa, David Luiz protagonizou duas cenas memoráveis desse acontecimento, e são essas cenas que servirão como ponto de partida para falar do segundo eixo no processo de construção de um ídolo: suas características e os valores como sujeito no mundo. A primeira delas é o jogador consolando o atacante colombiano James Rodriguez depois da eliminação da Colômbia nas quartas de final; a segunda é o pedido de desculpas feito por David Luiz ao povo brasileiro, após a goleada da Alemanha. O pedido impulsionou a *hashtag* #DavidOBrasilTeAma, que, na noite do jogo, manteve a liderança nos *Trending Topics* da rede social Twitter. Essas duas imagens são acionadas em diferentes discursos midiáticos e nas redes sociais, para destacar valores salientes nos posicionamentos do zagueiro.

10 MATHEUS, L. et al. Como Felipão virou o jogo. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/copa-do-mundo-2014/noticia/2014/07/como-o-felipao-bvirou-o-jogob.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

11 DAVID Luiz: o guerreiro brasileiro. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/slideshow/david-luiz-o-guerreiro-brasileiro-2014>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

12 CASTANHO, MIRANDA, op. cit.

13 VICKERY, op. cit.

A primeira imagem é vista pelo jornalista esportivo Juca Kfourri como uma “linda cena”, um “fecho de ouro” para o jogo contra a Colômbia¹⁴. O jornalista e editor da revista *Época* Ivan Martins escolheu a segunda imagem para representar a Copa de 2014, destacando a humildade, a sensibilidade e a sinceridade de David Luiz:

Minha impressão é que esse rapaz veio a simbolizar, nos últimos dias, por seu comportamento e por suas atitudes, algumas novidades positivas a respeito dos homens brasileiros. Nos momentos de alegria e de tristeza, ele fez com que a gente se orgulhasse dele – e, por extensão, de nós mesmos. Não se pode pedir mais que isso de um herói¹⁵.

Ele é visto, assim, como o herói que exhibe toda sua humanidade, aproximando-se dos mortais – o que acaba por colaborar na construção da própria divinização do ídolo. Essa dimensão humana do jogador é destacada em outro texto midiático analisado: “ele é autêntico e parece um cara como você, como eu”¹⁶. No texto de Ivan Martins, a imagem destacada também é comentada, evidenciando habilidades técnicas do jogador, ao lado de qualidades destacáveis em todo ser humano:

O jovem cabeludo de Diadema é um cara capaz de lutar como um leão, como fez em todas as partidas, mas doce o suficiente para abraçar o adversário e consolá-lo na derrota, como aconteceu ao final do jogo com a Colômbia. É um sujeito capaz de se emocionar, de chorar, de pedir desculpas. Ele assume responsabilidades difíceis, como bater o primeiro pênalti, mas brinca e ri com os colegas como um igual. Tem liderança natural. É um cara que exhibe o raro sentimento de empatia, a qualidade de quem consegue se colocar no lugar do outro. Num mundo agressivo e egoísta, em que as pessoas são ensinadas a impor os seus desejos e evadir-se dos erros e das responsabilidades, as atitudes públicas do David Luiz me parecem um exemplo sensacional¹⁷.

14 KFOURI, J. Brasil, com bola e coração! Disponível em: <<http://blogdojuca.uol.com.br/2014/07/brasil-com-bola-e-coracao/>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

15 MARTINS, I. Enfim, um homem sensível. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ivan-martins/noticia/2014/07/enfim-um-bhomem-sensivelb.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

16 BORGES, R. David Luiz é o cara que a gente queria ser. E o papel dele na seleção pode ser maior do que imaginávamos. Disponível em: <<http://esportefino.cartacapital.com.br/copa-2014-david-luiz-torcida-selecao-brasileira/>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

17 MARTINS, *op. cit.*

Vários leitores da coluna de Martins se posicionaram a favor dessa imagem de David Luiz, destacando a delicadeza, humildade e sensibilidade dessa “pessoa incrível”, “ser humano extraordinário” e “exemplo de caráter” que é David Luiz¹⁸. Ele é visto como alguém que “tem luz própria”, e não vai ser a Copa que irá tirar “o brilho desse rapaz”, que merece ser reconhecido não apenas como profissional, mas como ser humano. Essas características são destacadas em outros posicionamentos, que também valorizam a solidariedade e a alegria no comportamento do jogador, além do encanto de seus cachinhos. “O cabelo grande, as piadas em entrevistas e atenção com os fãs são os motivos principais desse sucesso do atleta com o público em geral”¹⁹.

Em outras narrativas midiáticas, destacam-se a determinação, a educação e a postura política do jogador, “o primeiro jogador da seleção a falar sobre os protestos que, no ano passado, ocorriam em todo o país. Suas palavras ajudaram a construir uma ponte entre os fãs e a equipe”²⁰. Apesar das derrotas e seus erros nos jogos finais do Brasil, o jogador continuou sendo visto como “o carismático zagueiro David Luiz, um dos jogadores mais queridos pela torcida”²¹, conquistada com “carisma e simpatia”²². Ele é visto como o “cara bacana da seleção”, responsável “pela reconciliação de um namoro que se perdeu faz tempo, entre a Seleção Brasileira e a torcida”²³. Além disso, apesar da liderança e da

18 Optamos por omitir a identidade dos leitores, apenas evidenciando os comentários. Todos os 27 comentários consultados estavam disponíveis na coluna de Ivan Martins, anteriormente referida.

19 REGIO, A., PAIVA, C., CASTANHO, F. M. David Luiz vira capitão com liderança carinhosa e carisma: Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/brasil/david-luiz-vira-capitao-com-lideranca-carinhosa-e-carisma,ad6601930bb07410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>>. Acesso em 11 jul.2014.

20 VICKERY, *op. cit.*

21 DAVID Luiz: ‘não conseguimos reacender a chama. Disponível em: <<http://esportes.terra.com.br/futebol/copa-2014/david-luiz-nao-conseguimos-reacender-a-chama,dcc181acdfc27410VgnCLD200000b1bf46d0RCRD.html>>. Acesso em 14/07/2014.

22 DAVID Luiz falha novamente [...] *op. cit.*

23 BORGES, R. *op. cit.*

popularidade que marcam sua imagem, sua postura é construída “sem transmitir um pingão de arrogância”²⁴.

Mas todo rosto público é marcado por contradições, como destaca Rojek, ao retomar a perspectiva de Richard DeCordova (2008, p. 50). Desse modo, as atitudes do jogador foram também criticadas por outros sujeitos. Seu choro – como o de outros colegas jogadores – foi visto como um sinal de fraqueza ou falta de equilíbrio emocional. Um dos leitores da coluna de Ivan Martins fez uma crítica ao pedido de desculpas do zagueiro: “O que esse rapaz tem a ver com ‘povo sofrido’? Quem disse que era missão dele dar ‘alegria’ ao povo? Discurso patético, ridículo, de uma pieguice irritante. O pior é como tem gente que apoia essa fanfarronice estúpida”. O editor da revista *Carta Capital*, Mino Carta, também questiona: “O que dizer do zagueiro recém-adquirido pelo PSG por 50 milhões de libras: hipócrita ou parvo? Ou reuniria em um único ser humano as duas características?”²⁵. Assim, a hipocrisia e a ingenuidade são também associadas à sua imagem.

Outro posicionamento crítico em relação a David Luiz foi feito pela jornalista e escritora Eliane Brum. Segundo ela, a fala do jogador “é um discurso emocionado, em lágrimas, mas também é um discurso de político populista. Expressa sincera emoção, mas também enorme onipotência”²⁶. Mas houve quem questionasse essa imagem de populista que atribuíram ao jogador. Em um dos comentários sobre o texto de Eliane Brum, a leitora destaca que “a imprensa e os torcedores o elegeram como herói. A questão é que agora quando a estrela assume responsabilidade recebida de todos nós [...] e pede desculpas ele é alvo de críticas”.

24 CAPITÃO na ausência de Thiago Silva, David Luiz se sente preparado para a função. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tema-livre/capitao-na-ausencia-de-thiago-silva-david-luiz-se-sente-preparado-para-a-funcao/>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

25 CARTA, M. S.O.S. em campo. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/808/s-o-s-em-campo-4990.html>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

26 BRUM, E. O Brasil do eu acredito. Folha de S. Paulo, 11/07/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/esporte/folhanacopa/2014/07/1484266-eliane-brum-o-brasil-do-eu-acredito.shtml>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

O que é interessante perceber aqui é que, no momento em que as habilidades técnicas do jogador são questionadas pelas derrotas e sua humanidade se revela, tanto fãs quanto críticos se voltam para seus valores, que merecem ser evidenciados na sedimentação de seu lugar de ídolo. Além disso, podemos perceber conflitos na tematização desse lugar, que não é unanimemente reconhecido. Podemos dizer, a partir dos textos analisados, que o lugar de ídolo de David Luiz é ampla e publicamente reconhecido, mesmo depois do fracasso nos dois últimos jogos do Brasil na Copa.

O terceiro e último eixo que gostaríamos de destacar na construção da idolatria em torno de David Luiz diz respeito à visibilidade e às estratégias de marketing utilizadas na construção de sua imagem pública e de sua relação com os torcedores. No contexto da Copa do Mundo de 2014, o zagueiro era garoto-propaganda de oito marcas: "DirecTV, Vivo, Seguros Unimed, Gatorade, Pepsi, TAM, Nike e Itaú. Poderiam ser nove. Logo antes da Copa, chegou uma oferta tida como 'ótima' de uma marca de cervejas, mas ele a recusou"²⁷. De acordo com seu assessor de imprensa, a recusa foi uma escolha do próprio jogador: "Ele não bebe e tem essa imagem bacana com crianças, então preferiu não fazer esse tipo de propaganda"²⁸. As marcas escolhidas por David Luiz para divulgar participam da construção de sua imagem junto ao público, garantindo sua permanência no cenário de visibilidade contemporâneo. Afinal, como destaca Barry Smart (2005), as lucrativas oportunidades comerciais, associadas a estratégias de marketing, são centrais na construção do estatuto célebre de um esportista – além, é claro, de suas habilidades atléticas.

David Luiz não apenas comercializa sua imagem com contratos comerciais lucrativos, e sim procura estrelar campanhas que são muito bem-vistas socialmente: contra a prostituição infantil (estrelando o vídeo *É uma Pena*), para a conscientização

27 SPACCA, L. David Luiz vira xodó (do público e das marcas) e até recusa patrocínio de cerveja. Disponível em: <http://maquinadoesporte.uol.com.br/artigo/em-alta-david-luiz-recusa-patrocinio-de-cerveja-e-fatura-com-redes-sociais_26719.html>. Acesso em: 11 jul. 2014.

28 SPACCA, op. cit.

sobre o vírus HIV (com um dos vídeos da campanha "Proteja o Gol") e em apoio ao sexo somente após o casamento (com a campanha "Eu escolhi esperar").

Atualmente, como muitos jogadores, David Luiz utiliza outro espaço para se conectar com o público: as redes sociais. Podemos dizer que ele é bem-sucedido nesse objetivo: em 10 de julho de 2015, seu perfil no Facebook contava com mais de 26 milhões de "curtidas"; o do Twitter, com mais de 7 milhões; e o perfil do Instagram, contava com mais de 9 milhões de seguidores. Ele utiliza as redes para falar de sua vida profissional, como nos *posts* em que tematizava os jogos da Seleção Brasileira, de sua vida privada, como no *post* em que parabeniza o pai pelo aniversário, e também para fazer propaganda de seus patrocinadores, como nas fotos postadas em que aparece com uma camisa da marca Sadia, ou da Vivo. Se, como sugere Birman (2009), vivemos em uma sociedade em que "todos querem ser celebridades e ocupar a cena midiática como protagonistas importantes" (p. 208), David Luiz é muito bem-sucedido nessa busca, que conta com essas redes sociais como uma das estratégias para consolidar o trabalho que ele procura fazer em campo.

Não fizemos uma análise desses perfis, nem caberia aqui fazê-lo, mas é importante mostrar como o jogador (e, certamente, sua assessoria) são felizes na escolha dos *posts*. Para dar um exemplo, a primeira postagem após as duas derrotas da seleção brasileira foi da carta de uma criança, que procurava consolar o ídolo: "Eu acho que você não precisa ficar triste porque você jogou bem e fez o melhor que pôde". David Luiz publicou uma foto da cartinha, aproveitando para agradecer à criança e a todo o povo brasileiro: "Muito obrigado princesa Ana Luz, amei a sua cartinha. E muito obrigado a todos os brasileiros pelo apoio! Eu jamais vou desistir dos meus sonhos e vou sempre lutar pra devolver todo esse carinho que recebo de vocês. Deus abençoe a todos!". O jogador reitera aqui valores destacados em sua imagem pelo público, como a sensibilidade e a humildade, e tal posicionamento agrada. Em catorze de julho de 2014, o post já havia sido compartilhado mais de 80 mil vezes, recebeu mais de 80 mil comentários, e mais de dois milhões de curtidas.

O jornalista Rodrigo Borges destaca a autenticidade²⁹ na construção da imagem do jogador: “David é bom de propaganda, mas não é moldado pelo marketing”³⁰. No entanto, há também aqueles que desconfiam dessa autenticidade. Para a jornalista Milly Lacombe, “o novo rei da raça” não a seduz; tanto ele quanto Neymar são “jogadores muito acima da média, mas até a raça que David Luiz vomitou em todos os jogos me soa levemente exagerada e fabricada”. Segundo Lacombe, “o ambiente da CBF[Confederação Brasileira de Futebol], uma corporação que preza o dinheiro e o luxo e a arrogância, contamina absolutamente tudo que nela encosta, de jogadores a assessores de imprensa, passando por treinadores e entrevistas coletivas”³¹. Posicionamentos como esse dão diversas nuances para a imagem de David Luiz, relativizando a idolatria construída em torno dele, além de revelar um aspecto constituidor do futebol contemporâneo e das confederações que o realizam: os interesses econômicos e comerciais. É preciso destacar que, muitas vezes, tais interesses se sobrepõem à própria performance do jogador em campo – o que contribui para que possamos criticar o imperativo capitalista³² que rege as relações sociais no mundo contemporâneo.

Apontamentos finais

O que podemos concluir acerca da construção de David Luiz como um ídolo do futebol brasileiro contemporâneo? Em primeiro lugar, retomando o primeiro eixo da análise, é possível afirmar que a idolatria em torno dele passa por suas

29 A noção de autenticidade está ligada ao “ser você mesmo”, a uma autoexpressão coerente com os desejos e os valores de um sujeito. Assim, ao afirmar a autenticidade de David Luiz, os discursos midiáticos apontam para essa ideia de que ele parece “ser ele mesmo”, como sujeito e como jogador, não mascarando seus desejos e crenças independente do papel que assume. Nos limites deste artigo, não caberia uma reflexão mais aprofundada sobre essa noção, mas uma excelente discussão em torno do conceito pode ser encontrada na filosofia de Taylor (2011). Para reflexões em torno da autenticidade a partir de produtos midiáticos brasileiros, consultar as pesquisas de Freire Filho (2007; 2010).

30 BORGES, *op. cit.*

31 LACOMBE, M. Eu imploro por um pouco de verdade. Disponível em: <<http://blogdamilly.com/2014/07/09/eu-imploro-por-um-pouco-de-verdade/>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

32 Para uma discussão desse “espírito capitalista” na contemporaneidade, cf: Boltanski e Chiapello (2009).

habilidades técnicas como jogador – ainda que tenham sido questionadas no contexto das derrotas da Seleção Brasileira na Copa de 2014. Por sua precisão e solidez na defesa, seu talento e sua garra em campo, ele é visto como um dos melhores zagueiros do mundo, o que justificaria a sua transferência milionária para o Paris Saint-Germain. David Luiz apresenta, portanto, alguns “dons do corpo” que, retomando a reflexão weberiana sobre o carisma, atuam na construção desse líder carismático.

Entretanto, a análise mostra que não são apenas esses dons do corpo que constroem a *devoção afetiva* do público em relação a ele: são os *dons do espírito*, ou seja, os valores evidenciados nas atitudes e posturas do jogador – o que nos leva ao segundo eixo da análise. David Luiz é visto como um cara bacana, simpático, atencioso, sensível, humilde, alegre e solidário. Ao mesmo tempo que assume a liderança do grupo, não se mostra arrogante e prepotente, sendo capaz de reconhecer seus erros e pedir desculpas à torcida, revelando a face humana do herói. O ídolo se mostra, assim, ao mesmo tempo divino – quando marca com precisão um dos gols mais bonitos da Copa – e humano – com os erros cometidos, sobretudo, nos jogos finais. Essa imagem não é, entretanto, reconhecida de forma unânime e foi questionada em alguns dos discursos analisados. Mas, pode-se afirmar que a imagem hegemônica de David Luiz que emerge da análise é muito positiva, a partir dos valores e traços destacados acima.

Além disso, é preciso salientar que um ídolo esportivo como David Luiz não se constrói atualmente sem o auxílio da visibilidade proporcionada pela mídia e pelas redes sociais, além de boas estratégias de marketing. Se o jogador se converteu em “objeto de admiração e desejo” (GUMBRECHT, 2007) do público, a administração de sua imagem pública, construída a partir das propagandas e de seus perfis nas redes sociais, certamente teve um papel fundamental nesse processo. Entretanto, acreditamos que as estratégias de marketing sozinhas não dariam conta de construir o jogador como um ídolo; elas apenas potencializam as características atléticas e humanas de David Luiz, que foram destacadas anteriormente.

É preciso ressaltar, ainda, que David Luiz emerge como um ídolo em um momento do futebol brasileiro em que muitos torcedores, especialistas e jornalistas esportivos clamam por mudanças nessa paixão nacional. A dívida dos clubes e sua difícil relação com a CBF, a corrupção, que põe em xeque a lisura de clubes e também da confederação, a exportação de jogadores, que não têm incentivo para permanecer jogando no Brasil, são apenas alguns dos problemas que precisam ser enfrentados. Nesse contexto, ídolos do futebol como David Luiz, ainda que joguem em clubes estrangeiros, emergem como uma rara recompensa aos torcedores, sempre sedentos por heróis.

Por fim, é preciso reiterar que o processo de construção de um ídolo é complexo e envolve um conjunto de interações com diferentes públicos, que atuam na construção de sua imagem pública. Certamente, a análise do processo de afirmação de David Luiz como um ídolo na sociedade brasileira não se esgota na breve reflexão que procuramos fazer aqui³³. Nossa proposta, portanto, longe de encerrar a discussão, foi indicar alguns caminhos de abordagem de uma figura célebre do futebol que possam auxiliar na compreensão do *fascínio* despertado por David Luiz – por seu futebol e também por suas condutas e valores.

Referências

BIRMAN, J. *Cadernos sobre o mal: agressividade, violência e crueldade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

33 Vale destacar que a imagem pública de David Luiz é objeto de uma pesquisa de mestrado em andamento no PPGCOM/UFMG. Assim, desdobramentos na construção de sua imagem a partir da Copa de 2014, assim como o legado da derrota brasileira para a Alemanha nesse processo, poderão ser abordados e aprofundados nesse e em outros possíveis trabalhos.

BRAUDY, L. *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. New York: Vintage Books, 1986.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE FILHO, J. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. Fazendo pessoas felizes: o poder moral dos relatos midiáticos. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, Compós, 19., 2010. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2ooTqs0>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

GUMBRECHT, H. U. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HELAL, R. Idolatria e malandragem: a cultura brasileira na biografia de Romário. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 11., 2002, Compós. *Anais...* Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2pXIiG>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

ÍDOLO. In: AULETE, F. J. C.; VALENTE, A. L. S. iDicionário online. [S.l.]: Lexikon, 2000?.

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ROJEK, C. *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SIMÕES, P. G. *O acontecimento Ronaldo: a imagem pública de uma celebridade no contexto social contemporâneo*. 282 f. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade

de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SMART, B. *Modern Sport and the Cultural Economy of Sporting Celebrity*. New Delhi: Sage, 2005.

TAYLOR, C. *A ética da autenticidade*. São Paulo: Realizações, 2011.

THOMPSON, J. A nova visibilidade. *Matrizes*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 15-38, 2007.

WEBER, M. Os três tipos puros de dominação legítima. In: COHN, G. (Org.). *Max Weber: sociologia*. São Paulo: Ática, 1979. p. 128-141. (Grandes Cientistas Sociais, n. 13).

WEBER, M. A sociologia da autoridade carismática. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982. p. 283-292.

WISNIK, J. M. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

submetido em: 08 jan. 2016 | aprovado em: 05 fev. 2016

Retratos da periferia em construções identitárias de *it girls* das favelas cariocas no Instagram¹

Portraits of the periphery in the identity constructions of it girls from Rio de Janeiro favelas on Instagram

Simone Evangelista Cunha², Beatriz Polivanov³

-
- 1 Uma versão prévia deste trabalho foi apresentada no GP Cibercultura, no XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
 - 2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação pelo mesmo programa e jornalista formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. si.evangelista1@gmail.com.
 - 3 Professora adjunta do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense; doutora e mestre em Comunicação pelo mesmo programa. beatrizpolivanov@id.uff.br.

Resumo

O artigo analisa a emergência das chamadas “*it girls* das favelas”, jovens mulheres que moram em favelas cariocas ou nos subúrbios da cidade que se tornaram ícones proeminentes da moda dentro e fora de suas comunidades, por meio do uso intenso de mídias sociais. Argumentamos que tal acontecimento representa mudanças sociais e culturais associadas às relações entre centro e periferia, global e local, novas e velhas mídias na contemporaneidade. Assim, nosso objetivo é discutir, a partir da observação do perfil da *it girl* Isadora Machado no Instagram, como o site media tal fenômeno e como ela se apropria dele para não apenas performatizar seu *self*, mas também, a partir do consumo, tensionar relações identitárias entre centro e periferia.

Palavras-chave

it girls, Instagram, centro, periferia, consumo.

Abstract

The article analyzes the emergence of the so-called “*it girls from the slums*,” young women who live in slums or in the city’s peripheries and became prominent fashion icons in and out of their communities through the intense use of social media. We argue that such an event represents social and cultural changes associated with relations between center and periphery, global and local, and old and new media in contemporary society. Thus, our aim is to discuss, from the observation of the profile of *it girl* Isadora Machado on Instagram, how the website intermediates such phenomenon and how she appropriates Instagram not only to perform her *self*, but also to tense identity relations between center and periphery from consumption.

Keywords

It girls, Instagram, center, periphery, consumption.

Ícones fashion dentro e fora das comunidades: as "it girls" das favelas cariocas

A visibilidade recém-obtida pelas "it girls" de comunidades cariocas se insere no contexto de valorização de movimentos sociais, culturais e econômicos relacionados às periferias que se intensificou no Brasil nos anos 2000. Mediado por mídias massivas e pós-massivas, esse fenômeno chama atenção para mudanças sociais e culturais associadas às relações entre centro e periferia, global e local, novas e velhas mídias.

Em janeiro de 2015, o jornal *O Globo* publicou uma matéria intitulada "Conheça as meninas que estão ditando moda nas comunidades e fora delas", com o seguinte subtítulo: "As 'it-girls' das periferias agitam as redes sociais e lançam tendências" (DALE, 2015). Em maio do mesmo ano, o jornal *Extra* trouxe às bancas uma reportagem intitulada "Favela chique", ressaltando que o estilo dessas jovens é "bem diferente do que elas costumam ver onde moram" (RIBEIRO, 2015). Ambas as reportagens destacavam o papel dos sites de redes sociais (SRSs) na construção dessas novas *it girls*: além ser um espaço importante na busca por referências de moda, elas usam perfis nesses sites para interagir com fãs, consolidando-se enquanto referências para outras jovens.

O termo "*it girls*", vale destacar, é utilizado pelas próprias jovens, que se identificam como parte desse fenômeno cultural⁴. A alcunha teria surgido em 1927, com o filme *It*, protagonizado pela atriz Clara Bow, para denominar jovens mulheres capazes de ditar tendências em termos de comportamento e moda. O termo passou algumas décadas sendo utilizado para fazer referência principalmente a celebridades da indústria cultural. Não obstante, a partir da consolidação da *Web 2.0* e da ampliação (potencial) de visibilidade que narrativas

4 Uma delas, Ana Paula Bloch, comenta em seu perfil no Instagram sobre a reportagem do jornal *Extra*: "Hoje estou muito feliz, mais uma nova etapa das *it girls* e com grande prazer que estou participando de novo de uma mega matéria que vocês vão adoooooorar. Essas meninas são referência no mundo da moda das favelas dentro e fora". Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/3TmP0BvSfa/>>. Acesso em: jun. 2016.

de sujeitos tidos como “comuns” passaram a ter, passou a ser atrelado também a blogueiras, *instagrammers* e *vloggers*⁵.

Neste trabalho, o que chama atenção, contudo, não é *apenas* o fato de jovens, outrora anônimas, estarem estampando matérias de jornais devido à atuação enquanto ícones *fashion* e utilização intensa de mídias sociais. Para além disso, trata-se de jovens mulheres, negras, que moram em periferias⁶ do Rio de Janeiro. Usando uma “linguagem da rede”, marcada por coloquialismo, personalidade e sensação de proximidade, essas jovens conquistaram público, e se tornaram referência de estilo para além de seus locais de origem. Ainda que tal lugar seja reservado a uma ínfima parte dos jovens de periferias, justamente por seu estilo ser considerado “bem diferente do que elas costumam ver onde moram”, como apontado pelo jornal *Extra*, acreditamos que olhar para tal fenômeno pode nos ajudar a refletir sobre questões que envolvam consumo, produção de identidade, relações centro/periferia e mediações sociotécnicas. Assim, nosso objetivo é discutir, a partir de um estudo exploratório sobre o perfil da *it girl* Isadora Machado no Instagram (@isismac), como o site media esse processo e como ela se apropria dele para performatizar não apenas seu *self*, mas também tensionar relações identitárias entre centro e periferia, a partir de práticas de consumo. A observação e a coleta de dados ocorreram no período de dezembro de 2015 a junho de 2016.

Atravessamentos entre centro e periferia na construção de “territórios” virtuais

Refletir sobre a materialização de espaços urbanos estigmatizados no Instagram de jovens que se posicionam como *it girls* implica reconhecer que o uso de artefatos técnicos como os SRSs pode ter papel ativo na constituição dos

5 Os termos designam pessoas que criam perfis ou canais em blogs, no Instagram e *vlogs*, respectivamente.

6 Embora cientes da problematização em torno do termo “periferia”, optamos por utilizá-lo, por compreender que se trata de uma noção importante para a discussão que pretendemos propor, a saber: um vocábulo capaz de representar um local, as pessoas que vivem nesse local e seus estilos de vida e hábitos de consumo, evocando um conjunto de ideias sobre o popular (TROTTA, 2013).

territórios. Mais do que representar a favela, nas postagens que analisaremos a seguir defendemos que as imagens e outros elementos utilizados para retratar um bairro atuam não apenas nas construções identitárias das jovens em questão, mas na constituição da própria localidade.

Nesse sentido, dialogamos com Appadurai (2004) ao pensar a localidade a partir de um ponto de vista relacional e contextual. Ao analisar as possíveis significações da localidade em um mundo globalizado, o teórico indiano conclui que se trata de um fenômeno complexo, que vai muito além da questão espacial. Trata-se de uma construção dinâmica e contínua, formada por vínculos diversos, como a interatividade entre os participantes de determinadas comunidades – que o autor denomina como “bairros” – e determinados contextos.

Segundo o autor, cabe aos sujeitos locais a tarefa, sempre continuada, de assegurar a reprodução de seu bairro, uma vez que a localidade não pode ser considerada estável. Esse processo é também alimentado por contingências relacionadas à história, ao ambiente e à imaginação, que, por sua vez, teriam o potencial não apenas para a reprodução dos bairros, mas para a produção de novos contextos. “Desse modo, o bairro, enquanto contexto, produz o contexto de bairro” (APPADURAI, 2004, p. 246). De acordo com a linha argumentativa desenvolvida pelo autor, a análise enfatiza o papel dos elementos pontuados, sobretudo a imaginação, fator social capaz de produzir contextos de resistência.

Entretanto, cabe pontuar que não buscamos analisar o objeto deste artigo sob o viés de uma resistência pautada por binarismos entre global e local. Nos interessa pensar sobre as *it girls* das favelas como construções midiáticas relacionadas a uma “cultura global e local, complexa e interligada” (REGEV, 2013, p. 3). Nesse sentido, consideramos uma aproximação com o conceito de cosmopolitismo estético, defendido por Motti Regev (2013). Ao apontar o processo de globalização cultural na modernidade tardia como elemento-chave para a popularização do *pop-rock* e seus elementos expressivos pelo mundo, Regev chama atenção para um fenômeno permanente, “em que grupos sociais de todos os tipos em todo o mundo, crescentemente compartilham amplas bases comuns

em suas percepções estéticas, formas de expressão, e práticas culturais” (REGEV, 2013, p. 3). É possível pensar, portanto, no vínculo entre as jovens nascidas na periferia do Rio de Janeiro e o universo das *it girls* enquanto manifestações desses cruzamentos e negociações entre subalterno e hegemônico.

Tal discussão nos remete à questão da subalternidade, tratada por teóricos pós-coloniais como Chandra Talpade Mohanty (2000) e Homi Bhabha (1998). Sob essa ótica, embora não possua o mesmo lugar de fala privilegiado de outrem, o sujeito pós-colonial produz linguagens minoritárias, capazes de operar deslocamentos e criar novos sentidos. Segundo Paul Preciado, esses autores estão distantes de uma posição que prega a impossibilidade de tradução da condição de subalternidade, uma vez que reclamam “o status de toda linguagem como fronteira, como em si mesma produto – sempre e em qualquer caso – de tradução, de contaminação, de deslocamento” (CARILLO, 2010, p. 62).

Por outro lado, pensar na condição da subalternidade como intraduzível não exclui a possibilidade de enxergar um debate sobre subalternidade latente ou explícita, em determinados contextos. Ao enfatizar sua relação com as comunidades nas quais estão inseridas, as jovens em questão propõem uma ressignificação dos estigmas associados a esses espaços urbanos. De acordo com Valladares (2000), tais estigmas estão presentes desde o surgimento das favelas. Por meio de narrativas de diferentes sujeitos, como jornalistas e médicos sanitaristas, a favela se constituiu como problema de Estado, local associado à marginalidade e percebido como “território da violência e de uma sociabilidade avessa às normas e valores dominantes” (LEITE, 2012, p. 376). Desde as primeiras décadas do século XX, as favelas, particularmente no Rio de Janeiro, tornaram-se um problema a ser resolvido de acordo com discursos higienistas, reformismos progressistas e o pensamento urbanístico em ascensão; tratava-se de acabar com o que o intelectual e empresário João Augusto de Mattos Pimenta definia como “lepra da esthetica” (sic) (VALLADARES, 2000, p. 17).

Herdeira da alcunha atrelada a esses espaços, a população favelada também enfrenta estigmas relacionados à pobreza. Nesse sentido, cabe destacar

a análise de Paugam (2003, apud PIZZIO, 2009) sobre o tema. Segundo o autor, a pobreza corresponde a um status social inferior e desqualificado nas sociedades modernas, o que causa marcas profundas na identidade daqueles que vivem tal experiência. O estigma, definido por Goffman como atributo depreciativo capaz de reduzir o estigmatizado a “uma pessoa estragada e destruída” (GOFFMAN, 1975, p. 6), estaria, dessa forma, relacionado à constituição de subjetividades. Ao relacionar essa noção com a questão da localidade, pode-se compreender por que é recorrente encontrar moradores de áreas menos privilegiadas que buscam uma aproximação com espaços mais privilegiados⁷, na tentativa de escapar de uma avaliação estigmatizada sobre si.

Não é o caso, porém, das *it girls* das favelas cariocas, que buscam construir uma narrativa sobre si e seus bairros que se distancia dos estigmas recorrentes. Ao analisar os modos pelos quais a ideia de localidade é construída a partir de *posts* no Instagram, concordamos com Santos (1996) sobre o papel da técnica como um conjunto de instrumentos utilizados pela sociedade para construir a relação entre ser humano e natureza e entre ser humano e ser humano, produzindo o que o teórico caracterizava como “espaço geográfico”. Nessa direção, podemos pensar na interação entre os sistemas técnicos que possibilitam a postagem em SRSs – como o próprio Instagram – e os sujeitos que o utilizam como parte de um processo que une sistemas de ações e de objetos para a produção do local. Assim, buscamos atentar para o papel de mediação que esses sites exercem em performances identitárias ligadas à esfera do consumo, discussão que faremos a seguir.

Consumo e performances identitárias e(m) sites de redes sociais

Ao observamos perfis de sujeitos em SRSs, entendemos que ocorre nesses espaços um processo não necessariamente de “representação” de si mesmo(a),

7 Tal associação é favorecida pela localização de algumas favelas na Zona Sul do Rio de Janeiro, como Rocinha e Santa Marta. As favelas são localizadas, respectivamente, em São Conrado e Botafogo, bairros de classe média e classe média alta. A figura do morador de favela que menciona apenas o bairro em referência ao local de moradia é recorrente no imaginário e no cotidiano dos cariocas.

mas sim de performatização de um certo *self* que se busca construir, conforme discutido em trabalhos anteriores (POLIVANOV, 2014). A noção de performance enfatiza, conforme propõem Schechner (2006) e Goffman (2009), o saber, ou não, por parte dos atores sociais, usar determinados códigos sociais e culturais de comportamento, a fim de influenciar ou convencer certa audiência sobre algo – como um traço identitário, ou um papel social – que se deseja transmitir por meio de uma persona. No caso dos SRSs, trata-se não só de uma “audiência imaginada” ou “intencionada” (BOYD, 2011), composta pelos usuários que “seguem” ou são “amigos” de determinado perfil, mas também de uma audiência – esta menos perceptível –, que são os próprios algoritmos e sistemas que regem os SRS, que colhem e analisam os dados postados. Nesse sentido, reforçamos que não se pode pensar em identidade sem levar em consideração seu par, a alteridade, a figura do “outro” para o qual performamos, seja ele um sujeito ou objeto mais ou menos aparente para o performer.

Com isso, queremos chamar atenção para as particularidades das construções identitárias em SRSs, de modo que entendamos o que está em jogo na performance de @isismac no Instagram, tanto em termos de apresentação de si mesma quanto do local de onde fala, a comunidade da Cidade de Deus. Apontamos, assim, algumas premissas que nos parecem fundamentais nesse processo:

- a. As dinâmicas de performatização de si em SRSs se dão a partir da mediação dos próprios sites e objetos que utilizamos para acessá-los, como computadores e *smartphones*, estando sujeitas, portanto, às “dinâmicas materiais” que se dão em mídias digitais (CASTANHEIRA, POLIVANOV, MAIA, 2016). Isso envolve, por exemplo, desde os filtros possíveis que se pode escolher para as fotos que são publicadas no Instagram – o que irá afetar a composição e performance da imagem que se quer criar, seja de si mesmo ou de uma localidade – até, de modo mais amplo, o que se pode e não se pode publicar nessas plataformas, de acordo com suas políticas de uso e códigos éticos.

- b. Tal performance se dá sempre para o olhar alheio, sem que isso necessariamente corresponda a uma superexposição dos sujeitos, e não se dá de forma aleatória. Por um lado, há mais valores e disputas em jogo do que apenas o exibicionismo, como empoderamento, autoafirmação e sociabilidade, entre outros. Por outro lado, em diferentes momentos, as performances dos sujeitos (e dos objetos) irão se alterar de acordo com seus interesses e públicos “intencionados”, não se dando de forma indiscriminada e randômica.
- c. As performances cotidianas, sejam elas *on* ou *off-line*, estão atreladas à esfera do consumo, por meio da qual buscamos definir, a partir da apropriação e/ou afiliação a uma série de bens, serviços, ideias etc., quem somos (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). A especificidade dos ambientes digitais dos SRSs é que eles podem deixar visíveis e “indexáveis”, para uma ampla audiência, nossos gostos e rastros de consumo, o que parece ser um capital simbólico particularmente relevante para blogueiras e *instagrammers* no campo da moda.
- d. Em geral, boa parte dos atores sociais busca construir, nos SRSs, personas que sejam críveis, em uma busca – sempre sujeita a rupturas e desencaixes – por um ideal de “coerência expressiva” entre seus *selves on* e *off-line* (SÁ; POLIVANOV, 2012). Tal ideia pode se relacionar também a uma busca por “autenticidade”. Como afirmam Haimson e Hoffmann (2016) “a natureza performativa da autenticidade é refletida nas escolhas que os usuários têm que fazer [em SRSs] relacionadas à abertura pessoal, ou informacional” (p. 3, tradução nossa). Contudo, para além dessa concepção de autenticidade, apontamos outras duas: no sentido de se mostrar “singular”, autêntico/a por ser diferente dos demais, e no sentido de ser visto/a como “real”, “natural”, “autêntico/a”, em oposição a uma suposta extrema digitalização e manipulação de imagens, muito comum nos SRSs.

É a partir dessas premissas que buscaremos analisar o perfil da *it girl* Isadora no Instagram, levando em consideração, neste trabalho, mais os aspectos de uma dimensão cultural e simbólica da performance da jovem do que uma dimensão material, o que deverá ser feito em trabalhos futuros.

Análise das representações de si e da favela no perfil @isismac

Em nossa incursão pelo universo das *it girls* das favelas, selecionamos o perfil de Isadora Machado, de 17 anos, moradora da Cidade de Deus, após pesquisas preliminares sobre jovens reconhecidas em suas comunidades, por diferentes meios de comunicação, como *it girls*. Além de utilizar como critérios primordiais a frequência de atualizações e o número de seguidores, também nos chamou atenção o fato de que a própria Isadora se autodenominar, em sua biografia disponível no site, *it girl*⁸. Embora a amostragem seja restrita e certamente não dê conta das múltiplas dimensões do fenômeno, consideramos adequada para a análise.

Em fevereiro de 2017, o perfil de Isadora no Instagram, @isismac, contava com mais de 6.300 seguidores, em torno de 600 perfis seguidos por ela, e mais de 800 publicações, desde a primeira, que ocorreu em setembro de 2013. No total, foram coletados para esta pesquisa 270 *posts*, publicados no período entre dezembro de 2015 e junho de 2016. Por conta de limitações de tempo e espaço, procuramos analisar a construções identitárias do local e da jovem em detrimento de outros elementos que poderiam ser abordados, como as interações com os seguidores e os índices de popularidade na rede. Tais elementos poderão ser analisados em pesquisas futuras.

Em um primeiro olhar sobre as postagens, destaca-se a autoconfiança de Isadora, que se mostra orgulhosa de sua aparência, estilo e origens. Pensando o estilo de vida enquanto noção além do “consumismo superficial” – embora esteja

8 Na sessão onde o/a usuário/a do Instagram pode deixar informações sobre si mesmo, o perfil de Isadora, @isismac, traz o seguinte texto, com alguns *emojis* de estrela, unicórnio e seta: “It Girl. 17 (referência à sua idade). RJ – Cidade de Deus / Twitter: IsisMbs / Snap (referência à SRS Snapchat): IsisMac. <https://www.facebook.com/isadora.machado.3950>”.

atrelada a padrões de consumo e comportamento (GIDDENS, 2002) –, argumentamos que o diálogo com o universo das *it girls* tem papel importante em um processo de empoderamento das jovens em questão, ligado ao gênero, raça e classe social.

Entre os elementos que evidenciam escolhas realizadas pela jovem para se filiar ao universo das *it girls* estão figurinos, poses – muitas vezes imitando editoriais de moda – e discursos. Isadora utiliza em todos os *posts* a *hashtag* #itgirl, reforçando seu pertencimento à categoria. É possível pensar nessas construções enquanto marcas de uma autorreflexividade (GIDDENS, 2002) continuamente reelaborada pelos sujeitos contemporâneos. Entre os assuntos mais abordados durante o período analisado, observamos “looks do dia” e *selfies* com mensagens de exaltação à beleza, sobretudo, da mulher negra. Trata-se de escolhas que revelam uma narrativa pautada pela “coerência expressiva” (SÁ; POLIVANOV, 2012) de jovens que se afirmam como referências de moda importantes, dentro e fora de suas comunidades de origem⁹.

Retornando ao uso de *hashtags*, praticamente todos os posts coletados apresentavam as mesmas, a saber: #Itgirl, #tlers, #follow, #tags4like, #like4like. A escolha dos termos em inglês e a repetição denotam uma ênfase na busca por conexões, com uma rede mais ampla no Instagram, uma vez que as *hashtags* são utilizadas com frequência pelos seus usuários. Além disso, esses elementos também parecem contribuir para a percepção da jovem como usuária conectada às últimas tendências do site, o que reforça a sua intenção de se apresentar como *it girl*.

O primeiro passo da análise, verificar a frequência de posts relacionados à periferia, revelou que foram feitas menções diretas ou indiretas à Cidade de Deus e ao Morro do Vidigal em 89 imagens, ou 33% do material coletado. O número dá a dimensão da importância do vínculo comunitário para as atualizações da jovem, uma vez que as menções registradas fazem parte de contextos diversos, como momentos de lazer, encontros familiares e, sobretudo, *selfies*. Após a exclusão

9 Destacamos ainda o alto número de curtidas: os registros foram curtidos, em média, 163 vezes, o que indica que a face construída pela jovem tem sido legitimada por seus seguidores.

de imagens semelhantes, chegamos a 34 *posts*, que serviram para análise mais detalhada. Com base nesse material, procuramos entender de que forma se dão as representações da favela e da própria Isadora, e qual a importância desse vínculo na construção identitária da jovem no site.

Nas imagens clicadas em ambientes externos que aparecem na amostra selecionada, a favela aparece por geolocalização¹⁰ e cenário. São imagens registradas em ambientes com muros de reboco aparente, chão de cimento, prédios de conjuntos habitacionais. O cenário, como a maior parte das fotos publicadas, emoldura momentos felizes, como a família reunida, ou o encontro com os amigos. Além do sorriso aberto, as legendas das imagens reforçam a representação da felicidade exposta nos cliques, com frases como “dia feliz” e “de boa aqui na minha felicidade”, conforme a Figura 1.



Figura 1: Mensagens positivas e postura confiante.

Local: Cidade de Deus.

Fonte: Instagram

Em outras duas imagens analisadas, existe uma associação mais aparente com o mundo da moda, percepção acentuada pela escolha das poses. Os cliques

¹⁰ Se levamos em conta que tal recurso pode ser ativado e desativado com facilidade – a própria Isadora não o ativa em outros momentos – trata-se de um indicativo importante sobre o vínculo com a comunidade como elemento relevante para a construção identitária da jovem no site.

foram realizados no morro do Vidigal, favela localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, famosa pela intensa vida cultural e realização de festas que atraem pessoas de toda a cidade, além de também turistas. Neste contexto, os grafites do Vidigal, em evidência nas imagens, parecem reforçar um vínculo com o *street style*, amplamente valorizado e reconhecido no mundo da moda¹¹.

Nas imagens em ambientes internos, o semblante é mais sensual, e o cenário reforça a ideia de que as imagens revelam a intimidade da jovem. Não por acaso, a maior parte das imagens selecionadas (14) foi clicada dentro de um mesmo quarto. Dois *posts* selecionados apresentam vídeos no mesmo local: trata-se de registros da jovem cantando músicas, também relacionadas, de certa forma, à noção de periférico: "Zero", de Liniker, e "Baile de Favela", de MC João¹².

Além das expressões faciais e corporais, as legendas escolhidas para os *posts* reiteram o discurso de confiança e autoestima: entre elas, destacamos "tranquilidade" e "sou a minha própria estrela". Ressaltamos ainda que, embora a jovem faça uso dos filtros característicos de imagens do Instagram, as escolhas parecem privilegiar uma estética mais naturalista – ainda que baseada no apelo *vintage* pelo qual o Instagram se popularizou. Essas opções se repetem inclusive nas outras imagens selecionadas para a amostragem, nas quais ela aparece ao lado do pai, pronta para sair ou deitada no chão.

Para além dos números que mostram o percentual relevante de menções à Cidade de Deus e outras localidades periféricas nas postagens, destacamos que os sentidos que emergem das postagens analisadas não são pautados por estereótipos atrelados aos principais estigmas ligados à periferia. As ideias de carência e ausência, tão comuns a representações sobre a pobreza, dão lugar à

11 Nascido a partir de subculturas juvenis que começaram a ganhar expressão nos anos 1950 e 1960, o *street style*, ou estilo de rua, surgiu como "um movimento de subversão na moda" (HINERASKY, 2012, p. 100) capaz de congregiar grupos sociais diversos, legitimando a rua como o espaço de visibilidade e autenticidade para núcleos sociais periféricos.

12 Além de questionar os padrões normativos de gênero, Liniker se intitula "bicha, preta e pobre" em suas aparições na mídia e prega o empoderamento de minorias, sobretudo gays e negros. Disponível em: <<https://goo.gl/hw24nP>>. Acesso em 14. jul. 2016. Já "Baile de Favela" é um *funk* conhecido por nomear bailes *funk* realizados a céu aberto em periferias de São Paulo, também conhecidos como "fluxos".

criatividade, à ousadia e à confiança, requisitos para a construção de uma ideia de autenticidade em torno do conceito de *it girl*. Nesse sentido, retornamos ao que foi dito sobre a concepção de autenticidade enquanto singularidade – por um lado, Isadora destaca-se de outras meninas, que não seriam tão criativas e “únicas” como ela – e como ideal de “veracidade”, a partir do momento em que ela não esconde suas “raízes” na comunidade – ao contrário, as utiliza para reforçar sua identidade.

A violência, estigma relacionado particularmente à favela, não é mencionada uma única vez. Contudo, cabe mencionar uma postagem, feita em 15 de maio de 2015 (Figura 2), na qual Isadora sorri, sentada em um banco, possivelmente na Cidade de Deus, onde há, sobreposto, um desenho de coração seguido da palavra “FAVEL”. Na legenda da foto, afirma: “Apesar de tudo, eu amo o meu lugar <3 #MADEinfavela, #ItGirl”, entre outras *hashtags* já mencionadas. Aqui, nota-se uma menção indireta e vaga aos problemas da comunidade (“apesar de tudo”), ainda que o tom seja de afirmação de amor pelo lugar, sem qualquer indicativo negativo na imagem. A alegria e as experiências positivas são reiteradamente enfatizadas – seguindo o que parece ter se constituído como elemento importante dentro do universo de imagens publicadas no Instagram.

É interessante ressaltar que, apesar de obedecerem a padrões estéticos característicos da rede, as imagens postadas não ocultam elementos associados à pobreza. Pelo contrário, valorizam alguns aspectos, como paredes descascadas, corrimão feito de canos, crianças correndo na rua e portas manchadas. A partir dessa observação, uma hipótese de pesquisa, que deverá ser investigada em trabalhos futuros, é de que tais elementos contribuem para que a face construída pela *it girl* em questão seja reconhecida como mais autêntica, conforme aventado. Ainda, ao retratar esses elementos, a partir de enquadramentos e poses que dialogam com o universo das *it girls* de maneira mais ampla, uma nova narrativa sobre o local é construída e, retomando os argumentos de Santos (1996) e Appadurai (2004), os próprios espaços são ressignificados. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de problematizar que as poses e os enquadramentos que aparecem

na maior parte das fotos dialogam diretamente com o universo “*mainstream*” da moda.



Figura 2: Jovem reconhece problemas da Cidade de Deus, mas reforça sua conexão com o bairro.

Fonte: Instagram

Considerando que as *it girls* são reconhecidas pela influência sobre os estilos de vida de seu público – como afirma matéria do site *GShow*, “uma verdadeira it-girl oferece a seus fãs não só um modelo de estilo, mas um conceito de vida a ser seguido”¹³ –, nos cabe perguntar que tipo de conceito é transmitido a partir do perfil da *it girl* analisada e qual o papel da localidade nesse contexto.

Ao comparar as postagens analisadas com as de outras *it girls* que se tornaram celebridades em SRSs, como Niina Secrets (@niinasecrets) e Camila Coutinho (@camilacoutinho), pode-se considerar ainda um desdobramento dessa hipótese: enquanto as *it girls* “tradicionais” postam com frequência elementos que se tornam objetos de desejo, como roupas e sapatos de grife, jantares em restaurantes badalados e viagens, o perfil analisado busca dialogar com esse universo a partir de outras referências. Uma delas, possivelmente, surge a partir do vínculo com saberes/valores locais. Nesse sentido, o diálogo com o

13 “Do closet de casa para o mundo! Entenda o que é uma *it-girl*”. Disponível em: <<https://goo.gl/Dp6a4A>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

que podemos chamar de “cultura globalizada das *it girls*” aparece como uma alternativa não apenas de visibilidade para sujeitos periféricos, mas para a constituição de linguagens fronteiriças. Pautadas pelo cosmopolitismo estético, tais narrativas apresentam o nível de complexidade característico dos cruzamentos entre global e local, sobretudo a partir do acesso à internet. Mais do que conferir um caráter de resistência aos sujeitos subalternos, apresentam um potencial questionamento das narrativas hegemônicas – afinal, o que significa ser uma *it girl* na contemporaneidade?

Considerações finais

Procuramos discutir de que formas as filiações ao universo das *it girls* podem representar uma positivação das representações da mulher negra e moradora das favelas no Brasil a partir da análise do perfil de Isadora Machado no Instagram. Podemos pensar nas construções identitárias analisadas enquanto exemplos do deslocamento proposto por Hall (2003) acerca da identidade na modernidade tardia do “ser” para o “tornar-se”. Para o autor, embora esteja relacionada a determinadas condições de existência que incluem recursos materiais e simbólicos, a identificação é sempre condicional. Trata-se, portanto, de sujeitos que não estão presos a status fixos, embora vinculados a determinadas tradições.

Ao reforçar seu pertencimento a comunidades que ainda sofrem com a estigmatização como parte da performatização de um *self* exibido em SRSs, as *it girls* da periferia reivindicam um lugar de fala por meio de estratégias que dialogam, ainda que em posição desigual, com dinâmicas de consumo expressivas na contemporaneidade. Nos termos de Canclini (2008), reconstroem suas identidades culturais por meio de processos de hibridação intercultural. O consumo, nesse sentido, ganha nova dinâmica, mesmo que ainda precária, integrando, mesmo que de forma subordinada, indivíduos periféricos ao mundo global. Ao oferecer novas inflexões para a agência social, política e cultural, utilizando símbolos convencionais e ao mesmo tempo novos, torna-se possível conectar linguagens e estabelecer, segundo Pinho (2005) outros fluxos desterritorializados. Também

cabe destacar que a mescla entre inspirações “tradicionais” do universo da moda e a criação de novas referências, que ditam tendências dentro e fora das favelas – como cabe a uma *it girl* – explicita um diálogo pautado por atravessamentos complexos e dinâmicos entre local e global. Paralelamente, questiona e tensiona os limites envolvidos nessa relação, uma vez que problematiza a questão dos sujeitos que podem se deslocar com maior facilidade entre essas duas instâncias, como aqueles relacionados ao universo da moda.

Por outro lado, é importante destacar que o acesso a determinados fluxos culturais globais é irregular, feito de impedimentos e desigualdades, tal como destaca Appadurai (2004). Embora nossa análise tenha se concentrado em um perfil vinculado a um site de rede social, existem diversos outros atores envolvidos na rede de significações que confere às jovens em questão o status de *it girl*, sendo importante investigar, futuramente, as diversas interações entre elementos humanos e não humanos que contribuem para a consolidação dessas “representações”.

Referências

APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOYD, D. Social Network Sites as networked publics: Affordances, Dynamics, and implications. In: PAPACHARISSI, Z. (Ed.). *A Networked Self: Identity, Community and Culture on Social Network Sites*. London: Routledge, 2011. p. 39-58.

CAMPBELL, C.; BARBOSA, L. (Orgs.). *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CANCLINI, N. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CARILLO, J. Entrevista com Beatriz Preciado. *Poiésis*, Niterói, n. 15, p. 47-71, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2q83nGD>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

CASTANHEIRA, J.; POLIVANOV, B.; MAIA, A. Does code dream of stuff? Dinâmicas materiais em mídias digitais. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 25., 2016, Goiânia. Anais... Goiânia: Compós, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2ptr0gr>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

DALE, J. Conheça as meninas que estão ditando moda nas comunidades e fora delas. *O Globo*, [S.l.], 4 jan. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/IVXJUA>>. Acesso em: jun. 2016.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAIMSON, O.; HOFFMANN, A. Constructing and enforcing “authentic” identity online: Facebook, real names, and non-normative identities. *First Monday*, Chicago, v. 21, n. 6, 43 p., 2016.

HINERASKY, D. *O fenômeno dos blogs street-style: do flâneur ao "star blogger"*. 2012. Tese. (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

LEITE, M. P. Da "metáfora da guerra" ao projeto de "pacificação": favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Segurança Pública*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 374-389, 2012.

MOHANTY, C. Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses. In: BRYDON, D. (Org.). *Postcolonialism: Critical concepts in literary and cultural studies*. London; New York: Routledge, 2000. p. 1183-1209. v. 3. (1984).

PINHO, O. *Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, 2005.

PIZZIO, A. *Desqualificação e qualificação social: uma análise teórico conceitual. Mal-estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 9, n. 1, p. 209-232, 2009.

POLIVANOV, B. *Dinâmicas identitárias em sites de redes sociais: estudo com participantes de cenas de música eletrônica no Facebook*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

REGEV, M. *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

RIBEIRO, A. Conheça cariocas que, assim como Danda de "I love Paraisópolis", são it girls de comunidades. *Extra*, [S.l.], 30 maio 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/z7Qh3X>>. Acesso em: jun. 2016.

SÁ, S. P.; POLIVANOV, B. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Contemporânea | Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 10, n. 3, p. 574-596, set./dez., 2012.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. 2nd ed. New York; London: Routledge, 2006.

TROTTA, F. *Entre o borralho e o divino: a emergência musical da "periferia"*. *Galáxia*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 161-173, 2013.

VALLADARES, L. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.15, n. 44, p. 5-34, 2000.

submetido em: 3 fev. 2017 | aprovado em: 12 abr. 2017

A mulher emocional: potências e riscos da feminilidade no discurso jornalístico¹

The emotional women: power and risk of femininity in the journalistic discourse

*Tatiane Lea*²

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016 na ESPM, São Paulo.

2 Doutoranda e Mestre em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa de mídia e mediações socioculturais. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: tatienecl@gmail.com.

Resumo

Este artigo traz uma análise do discurso de inspiração foucaultiana acerca de mulheres e emoções em reportagens sobre carreira nas revistas *Veja*, *Época* e *Você S/A Edição para Mulheres*. Nas novas configurações do trabalho, a "sensibilidade feminina" é exaltada como vantagem competitiva, desde que utilizada de maneira correta. Entretanto, as emoções também tornariam as mulheres inconstantes e perigosas. Há uma retórica do controle direcionada ao gênero feminino: suas emoções devem ser manejadas, a fim de serem transformadas em capital produtivo, evitando que causem riscos à ordem social. As matérias, imbuídas da aura da objetividade jornalística, atuam discursivamente como instrumentos da racionalidade neoliberal, ajudando a inscrever no indivíduo o imperativo do governo de si, e conformando sujeitos orientados para a *performance*, sem alterar a hierarquia tradicional de gênero.

Palavras-chave

Gênero, emoções, trabalho, mídia, discurso.

Abstract

This study brings a discourse analysis of Foucault's inspiration about women and emotions in stories on career in magazines *Veja*, *Época* and *Você S/A Edição para Mulheres*. In the new configurations of work, "feminine sensibility" is exalted as a competitive advantage, as long as it is properly used. However, emotions also make women unstable and dangerous. There is a control rhetoric directed at female gender: their emotions must be managed in order to be transformed in productive capital, avoiding causing risks to social order. The stories, imbued with the aura of journalistic objectivity, discursively act as instruments of neoliberal rationality, helping to enroll in the individual the imperative of self-government and conforming subjects oriented to have the best performance without changing the traditional hierarchy of gender.

Keywords

Gender, emotions, work, media, discourse.

Na cultura ocidental, as mulheres têm sido definidas, historicamente, como seres emocionais. Tanto os sentimentos quanto o gênero feminino são considerados, no senso comum, e em parte do pensamento científico, entidades *naturais*, portanto, caóticas, irracionais e potencialmente perigosas. Uma retórica do controle acompanha o discurso sobre as emoções: elas devem ser manejadas e instrumentalizadas, subordinadas aos desígnios da razão. As mulheres representariam riscos à ordem social por serem menos racionais que os homens. Diversos discursos, como o da medicina e psicologia, dedicaram-se a normatizar as condutas femininas, estabelecendo distinções entre a feminilidade ideal, ligada a características como sensibilidade, mansidão e passividade, e a conduta patológica, relacionada à loucura e à histeria (LUTZ, 1990).

A construção da subjetividade feminina passa pela retórica do controle das emoções, tanto na dimensão da autogestão quanto na necessidade de uma gerência externa mais coercitiva (LUTZ, 1990). Na contemporaneidade, a proliferação de revistas e programas de televisão voltados ao público feminino se insere nessa necessidade social de desenvolver uma pedagogia de comportamentos e práticas de sociabilidade direcionadas às mulheres. Desde cedo, meninas são acompanhadas por discursos midiáticos que prometem ensiná-las como agir e a portar, a fim de se adequarem aos parâmetros sociais, que farão com que se sintam incluídas e desejadas. Como afirma Freire Filho (2013, p. 130), “não se pode subestimar a contribuição da mídia para os processos de classificação das experiências e das condutas emocionais como razoáveis ou perigosas, saudáveis ou patológicas, produtivas ou ineficazes”.

Neste artigo, analiso de que forma o jornalismo, em matérias sobre carreira, tem enquadrado as emoções e a subjetividade feminina, em publicações nas revistas *Veja*, *Época* e *Você S/A Edição para Mulheres* entre 2010 e 2012. Os veículos foram escolhidos por sua relevância no cenário brasileiro: *Veja* e *Época* estão entre as revistas semanais de informação mais lidas no país, e *Você S/A* é uma das mais proeminentes no segmento de carreira e negócios. O lançamento de edições voltadas exclusivamente para o público feminino revela

pistas importantes para o entendimento do discurso midiático sobre gênero e trabalho³.

A metodologia utilizada foi a análise de discurso de inspiração foucaultiana. Investigar as narrativas midiáticas a partir de Foucault (2011) significa abandonar a dicotomia entre o real e sua representação na linguagem. Para o filósofo francês, o enunciado é também um acontecimento, na medida em que irrompe, não por acaso, em um certo tempo e em determinado espaço. Há um duplo condicionamento entre práticas discursivas e práticas não discursivas, uma vez que o discurso é construído a partir das condições de possibilidade existentes em determinado contexto sócio-histórico e, ao mesmo tempo, atua na própria constituição dessa cultura, estabelecendo modelos de conduta, formas ideais e desviantes de ser.

Portanto, entende-se os discursos jornalísticos enquanto práticas que efetivamente “formam os objetos de que falam” (FOUCAULT, 1986, p. 56). Ou seja, para além de representações, trazem invenções do feminino que participam da construção da subjetividade dos indivíduos contemporâneos. O objetivo, assim, é esmiuçar as relações entre uma pedagogia de comportamentos femininos e a capitalização das emoções, no que diz respeito à performance subjetiva no mundo do trabalho.

Emoções, sociedade e mídia

Para analisar a forma como as identidades femininas são representadas na mídia, é fundamental compreender como a sociedade entende a dimensão emocional da existência. Rezende e Coelho (2010) ressaltam que, no senso comum ocidental, as emoções são consideradas fenômenos naturais e universais, com pouca ou nenhuma marca das culturas nas quais as pessoas estão inseridas; são marcadas pelas ideias de “essência” – no sentido de uma universalidade

3 A *Você S/A Edição para Mulheres*, um híbrido entre publicação feminina e imprensa de negócios, foi lançada em dezembro de 2010 pela editora Abril. Com periodicidade quase sempre semestral, a revista teve ainda mais três edições – em junho de 2011, novembro de 2011 e junho de 2012.

invariável – e “singularidade” – como algo que provém espontaneamente do íntimo de cada indivíduo.

No campo das ciências sociais, as emoções tiveram, historicamente, atenção secundária; eram consideradas fatos psicobiológicos, modificados até certo ponto pela socialização em uma cultura específica. Além disso, eram vistas como fenômenos subjetivos. Mesmo que a sociedade regulasse, de certa forma, sua expressão, as paixões consistiriam em fatos individuais e particulares; seriam, portanto, objeto de estudo da psicologia. Essa noção passa a ser refutada quando, nos anos 1980, as próprias ideias de pessoa e identidade passam a ser entendidas como construções culturais. Nesse contexto, intensificam-se os estudos sobre emoções em áreas como sociologia, antropologia e história, em razão de seu papel como mediadoras e produtoras da experiência subjetiva (FREIRE FILHO, 2013; REZENDE; COELHO, 2010).

Assim, para diversos estudiosos desses campos, as emoções são vistas como fenômenos construídos socialmente. Se há um aparato biológico e psíquico comum à espécie humana, as percepções sobre ele são mediadas pela linguagem, o que produz experiências corporais e psicológicas que variam conforme a cultura. Desde a infância, os indivíduos aprendem as formas consideradas corretas de sentir e expressar sentimentos, portanto, é difícil pensar em um estado inicial de emoção pura, vivenciada de forma completamente espontânea. O que acontece é uma internalização desse aprendizado afetivo, que deixa de ser percebido como fruto de intervenções extrínsecas. Em certas situações, esse controle externo fica mais explícito, e as pessoas se sentem compelidas a demonstrar suas sensações de determinada maneira, de acordo com a gramática afetiva exigida pelo contexto social. Em outros, essa estrutura fica menos evidente, e os indivíduos creem na voluntariedade de suas emoções (REZENDE; COELHO, 2010, ROSENWEIN, 2011).

Abu-Loghod e Lutz (1990 apud REZENDE; COELHO, 2010) propõem uma perspectiva contextualista para entender as práticas afetivas. Inspiradas pela teoria focaultiana do discurso enquanto formador da realidade social, afirmam que

a emoção seria não só construída histórica e socialmente, mas sequer existiria fora de um ambiente específico com seu próprio conjunto de normas.

Illouz (2011) exemplifica como as emoções devem ser entendidas situacionalmente, de acordo com o contexto social e cultural em que estão inseridas. Uma mesma frase, como “Você se atrasou de novo” pode ser capaz de provocar sentimentos distintos, dependendo de quem seja o interlocutor. Se proferida pelo chefe, pode causar vergonha; por um colega, raiva; já por um filho, culpa.

É nesse sentido que Sodré (2006) afirma que a rela o comunicativa entre sujeitos   permeada de estratégias sensíveis, que, no interior da linguagem, realizam jogos de vincula o dos atos discursivos às rela o de localiza o e afeta o dos sujeitos. Em cada contexto de intera o, está em jogo a seguinte questão: quem   para mim este outro com quem eu falo? A resposta a essa pergunta pode alterar completamente a forma como o conteúdo transmitido   apreendido e vivenciado pelos interlocutores na dimensão do sensível.

Essa abordagem contextualista permite pensar em uma micropolítica das emo es, ou seja, na capacidade que elas têm de dramatizar, reforçar ou alterar as macrorrela o sociais das quais emerge a experiência emocional individual. Os sentimentos seriam necessariamente perpassados por rela o de poder, concep o de moralidade e demarca o de fronteiras entre grupos sociais (REZENDE; COELHO, 2010). Assim, a constru o cultural das emo es reforça as estruturas que produzem uma hierarquiza o entre os gêneros na sociedade. A divisão entre papéis masculinos e femininos se baseia em uma cultura afetiva que determina quais são as características de cada um dos gêneros. Dos homens, espera-se coragem, racionalidade fria e agressividade disciplinada. Já as mulheres precisam demonstrar bondade, compaixão e otimismo (ILLOUZ, 2011).

  a partir da reprodu o dessa cultura emocional que essas distin o se constroem e se mant m. Dentro da hierarquia social, a racionalidade fria   considerada mais confiável, objetiva e profissional do que a sensibilidade feminina,

reservada ao domínio do lar (Idem). Isso se deve à forma de distinção entre os papéis de gênero, ajudando a estruturá-los: os homens seguem sendo vistos como detentores da objetividade desejada no mundo público e as mulheres como seres dóceis, ideais para a maternidade e arranjos domésticos. Os sentimentos, portanto, são organizados de maneira hierárquica na cultura, ajudando implicitamente a arquitetar os arranjos sociais e papéis de gênero a eles relacionados.

Há, nos discursos midiáticos, um imperativo que conclama o manejo das emoções, para transformá-las em um tipo de capital. Nas novas configurações do trabalho, a sensibilidade é também exaltada como vantagem competitiva, desde que aplicada da maneira correta. Veremos, a seguir, de que forma os sentimentos “femininos” têm sido enquadrados nas narrativas de *Veja*, *Época* e *Você S/A*.

Talhadas para liderar: as emoções femininas como potência

“As mulheres são comprovadamente mais sensíveis e emotivas do que os homens.” Esse é o veredito da matéria “As lições das presidentes”, da *Veja* (GIANINI, 2012, p. 88). A revista parte dessa tese para exortar as mulheres a serem mais resistentes aos *feedbacks* negativos no trabalho. Primeiro, as leitoras são lembradas de que não estão mais no ambiente doméstico, portanto, devem lidar com regras diferentes: “Aceite críticas, seu chefe não é seu marido”. Em seguida, *Veja* traz a fala de Joanna Barsh, diretora da empresa de consultoria McKinsey, em Nova Iorque, e autora do livro *Mulheres no poder*. A executiva reafirma as patologias emocionais femininas, ao mesmo tempo que ensina como superá-las, em prol de uma atuação profissional mais produtiva: “Mesmo que as mulheres sejam mais depressivas e sintam as emoções com o dobro da intensidade dos homens, as críticas podem ajudá-las a crescer e a melhorar um ponto cego em suas carreiras” (Ibidem).

A representação da mulher como ser emocional é consenso nas revistas analisadas. Como vimos, as identidades de gênero aparecem de forma universalizada: *todas* as mulheres são portadoras de uma essência da feminilidade, um conjunto de formas de ser e agir que definiriam a identidade feminina. A novidade que

aparece nesses discursos é uma valorização da emotividade, não como característica associada à maternidade ou ao casamento, mas como diferencial na carreira.

Se, em razão de sua sensibilidade inerente, as mulheres foram confinadas ao espaço privado durante séculos, essa mesma natureza tem sido utilizada por exemplares do jornalismo de revista brasileiro contemporâneo para justificar uma suposta ascensão meteórica ao poder. A sensibilidade feminina passa a trazer qualidades e potencialidades para o sucesso no mundo do trabalho. O trecho a seguir, da reportagem "Trabalho de homem?", de *Você S/A Edição para Mulheres*, traz entrevistas com funcionárias da Dupont, empresa do segmento químico, que tem 36% de mulheres em seu quadro de funcionários, com mais da metade delas em cargos de liderança, apesar do ramo de atuação considerado masculino.

"Estive com um cliente que me disse: 'Nossa, uma mulher cuidando das máquinas. Sabe que você cuida com muito mais carinho do que o rapaz que fazia isto antes?'" , conta Lílian Taís dos Santos, de 28 anos, especialista em genética e melhoramento de plantas. Sim, o comentário pressupõe uma diferença no jeito deles e delas trabalharem, mas talvez esteja aí a maior mudança: nenhuma das entrevistadas acha tão ruim a ideia de reconhecê-las. "O jogo de cintura feminino, a capacidade de pedir com jeitinho é mais da mulher e não significa que somos melhores" (SOALHEIRO, 2011, p. 57).

Segundo as revistas analisadas, talvez elas sejam, de fato, melhores. As narrativas jornalísticas produzidas por *Veja*, *Época* e *Você S/A Edição para Mulheres* anunciam uma realidade contemporânea em que a mulher *poderosa* estaria vencendo a guerra dos sexos. A razão para essa vitória iminente seria a ruptura provocada nos tradicionais papéis de gênero: a mulher teria invadido o mundo do trabalho, estabelecendo-se em cargos estratégicos que, até então, eram reservados aos homens.

As mulheres hoje conseguem crescer sem precisar se parecer com os homens. Os terninhos, que antes eram quase obrigatórios, são apenas uma entre dezenas de combinações de roupas possíveis. As características femininas passaram a ser valorizadas no mundo corporativo. Uma pesquisa recente, com diretores e presidentes de empresas em todo o mundo

revelou que, das dezesseis competências cruciais para exercer uma função de comando, elas se sobressaem em doze (GIANINI, 2012, p. 83).

O trecho é da matéria "As lições das presidentes", da *Veja*. Segundo o estudo, conduzido pela consultoria norte-americana Zenger Folkman e publicado na revista *Harvard Business Review*, entre as características femininas preferidas pelas empresas para os cargos de liderança estariam habilidade de trabalhar em equipe, comunicação clara e inspiração e motivação de outros funcionários. Entre as dezesseis competências, mulheres venceriam em doze, empatariam com os homens em três – conectar sua equipe com o mundo exterior; inovar; possuir experiência técnica ou profissional – e perderiam somente em uma – desenvolver perspectiva estratégica. Na matéria da *Veja*, a lista completa foi exibida em um *box*, cujo título expressa o entendimento da revista sobre as potencialidades da identidade feminina no modelo contemporâneo de empresa: "Talhadas para liderar".

Essa aptidão inata para o estilo de comando da empresa contemporânea seria o motivo, segundo a *Época*, pelo qual as mulheres teriam chegado ao topo. Na matéria "A guerra dos sexos acabou?", a revista declara que "as empresas passaram a procurar avidamente características consideradas, erroneamente ou não, mais femininas que masculinas – versatilidade, empatia com diferentes grupos, capacidade de perceber e conciliar interesses diversos" (CORONATO; LINS; YURI, 2012, p. 71). A afirmação é reiterada por uma pesquisa americana, conduzida pela Universidade de Rochester, e mostrou que mulheres são mais assíduas em reuniões, mais dispostas a participar de comitês de monitoramento, controle e fiscalização de grandes empresas, e sua presença faz que homens se tornem mais comprometidos. Em consonância com esse pensamento, a especialista entrevistada Magui Castro, da consultoria de recursos humanos CTPartners, afirma, na reportagem, que as empresas querem ambientes mais diversos, e vêm valorizando o estilo de liderança feminino, mais observador de pessoas e comportamentos do que de números ou processos (CORONATO; LINS; YURI, 2012).

Na matéria "Ser mãe não é profissão", a dermatologista paulista Inaê Cavalcanti Marcondes Machado, 35 anos, diretora de uma clínica especializada em

recuperação capilar, declarou à revista *Veja* que as mulheres conquistaram espaço no mercado de trabalho em razão de uma “monumental e silenciosa mudança: atributos fundamentalmente femininos, como empatia e atenção, antes desvalorizados no trabalho, hoje valem ouro” (FONSECA; RODRIGUES, 2010, p. 27).

Illouz (2011) atribui essa valorização da subjetividade tradicional feminina no âmbito do trabalho ao desenvolvimento de uma “cultura da afetividade” ao longo do século XX, em que as emoções alcançaram lugar central entre as preocupações sociais. Ao longo do século XX, com a ascensão do discurso da psicologia na sociedade norte-americana (MOSKOWITZ, 2001; ROSE, 2008), a classe média foi levada a se concentrar em sua vida afetiva, em seu *self* e em suas relações com os outros, tanto no trabalho quanto na família: “o eu privado nunca foi tão publicamente posto em ação e atrelado aos discursos e valores das esferas econômicas e políticas” (ILLOUZ, 2011, p. 11-12). Para a socióloga, vivemos em um “capitalismo afetivo”, ou seja, uma cultura em que discursos e práticas emocionais moldam as práticas econômicas, e vice-versa. Assim, o sentimento torna-se aspecto essencial do comportamento econômico, e a vida afetiva passa a seguir a lógica das relações de consumo e troca.

Com as transformações na sociedade norte-americana, rumo a uma economia de serviços, no chamado capitalismo pós-industrial, as empresas cresceram e ganharam mais escalões de gerentes entre os funcionários. O manejo do *eu* no trabalho transformou-se, cada vez mais, em uma questão central. Nesse contexto, o discurso da psicologia atendia aos interesses dos proprietários e administradores, prometendo um ambiente empresarial mais lucrativo, produtivo e harmônico. Para os trabalhadores, representava a ideia de democracia, ao enfatizar que o bom desempenho no trabalho e a capacidade de exercer cargos de liderança dependiam da personalidade do indivíduo e de seu esforço em demonstrar empatia, e não de um privilégio inato, advindo da posição social.

Desse modo, a psicologia teve forte influência sobre o meio empresarial norte-americano, estruturando, no século XX, novas teorias da administração. Illouz (2011) descreve como os experimentos de Hawthorne, conduzidos pelo psicanalista

Elton Mayo, introduziram a imaginação terapêutica no local de trabalho. Mayo submeteu as funcionárias da empresa General Electric a uma entrevista, bastante semelhante a uma consulta terapêutica. As trabalhadoras eram incentivadas a falar de suas insatisfações e anseios, sem serem interrompidas ou direcionadas a uma conclusão específica. De acordo com a análise do psicanalista, suas falas apontavam uma centralidade da importância dos afetos e das relações interpessoais para a obtenção de maior produtividade no trabalho.

Illouz (2011) atenta para o fato de que todas as funcionárias entrevistadas por Mayo eram mulheres. Entretanto, essa marcação de gênero não foi considerada no tratamento dos resultados, que foram aplicados de maneira universal nas empresas americanas. Assim, experiências afetivas femininas foram incorporadas às novas diretrizes de administração das relações humanas nas empresas modernas.

A partir dos anos 20, sob o impulso das novas teorias da administração, os administradores tiveram que rever, sem que se dessem conta, as definições tradicionais da masculinidade e incorporar à sua personalidade atributos tidos como femininos – tais como prestar atenção aos sentimentos, controlar a raiva e ouvir os outros com simpatia. Esse novo tipo de masculinidade não deixava de ter contradições, pois se supunha que devesse repelir os atributos da feminilidade, mas fosse também próximo da atenção consciente feminina para com os próprios sentimentos e os de terceiros, muitos mais do que já se vira em qualquer época nas fábricas industriais (ILLOUZ, 2011, p. 27).

A empresa ideal foi se aproximando de um modelo baseado na comunicação de sentimentos e ideias, em que a habilidade de desenvolver a escuta e a empatia passa a ser considerada aspecto fundamental para a formação de um profissional bem-sucedido. Nessa nova configuração de trabalho, as fronteiras de gênero são realinhadas e redefinidas. Passa-se a exigir dos homens aptidões relacionadas à feminilidade tradicional, como sensibilidade, compaixão e empatia. Ao mesmo tempo, características ditas masculinas, como liderança, firmeza, competitividade e assertividade, continuam a ser valorizadas.

Assim, enquanto a cultura afetiva vitoriana havia separado homens e mulheres através do eixo das esferas pública e privada, a cultura terapêutica

do século XX foi aos poucos desgastando e redefinindo essas fronteiras, ao tornar a vida afetiva central para o trabalho (ILLOUZ, 2011, p. 27-28).

Na década de 1990 surge o conceito de *inteligência emocional*, como um novo instrumento para avaliar a *performance* no trabalho. Ela envolve a habilidade de alguém em monitorar as próprias emoções e as dos outros, de forma a acessá-las, discriminá-las, categorizá-las e emergi-las em códigos simbólicos com o intuito de usar essas informações para guiar seu pensamento e suas ações. Essa concepção firma os sentimentos como bens que podem ser trocados por benefícios nas interações profissionais, especialmente a liderança (ILLOUZ, 2008; 2011)⁴.

Em “As lições das presidentes”, da *Veja*, a empatia e a capacidade de comunicação foram consideradas trunfos para o exercício de uma liderança adequada às necessidades das novas empresas. Para a publicação, “é nesse momento que a mulher deve se aproveitar de algumas características essencialmente femininas, como a habilidade de se conectar com as pessoas para ouvir suas ideias e planos, e de construir relacionamentos sólidos”. *Veja* corrobora essa ideia com a afirmação da psicóloga inglesa Ines Wichert (2011), autora do livro *Para onde foram todas as mulheres seniores?*: “as mulheres em geral têm um estilo de liderança mais democrático e inspirador do que os homens, mais autossuficientes e incisivos” (GIANINI, 2012, p. 85). Essas instruções estão reunidas no segredo “use de maneira equilibrada as características femininas para liderar sua equipe” (GIANINI, 2012, p. 84, grifo meu).

Nas revistas analisadas, as emoções femininas são tratadas como diferenciais competitivos na construção de uma vida bem-sucedida. Entretanto, é essencial que sejam manejadas, a fim de corresponder a um padrão de comportamento

4 Em 1995, é lançado o livro *Emotional intelligence: why it can matter more than IQ*, do jornalista e psicólogo Daniel Goleman, repórter de ciência do *New York Times*. A obra rapidamente se torna um *best-seller* mundial, e o conceito populariza-se na mídia e entre as empresas. Illouz (2008) mostra como a ascensão dos testes de personalidade nos Estados Unidos da década de 1920 e o processo de psicologização da sociedade criaram as bases para que a inteligência emocional fosse considerada um instrumento de avaliação tão valorizado na empresa moderna.

considerado normal e adequado. Quando fora de controle, a feminilidade pode representar um perigo em potencial.

A retórica do controle e os riscos da feminilidade

No filme *O diabo veste Prada* (2006), a atriz Meryl Streep interpreta Miranda Priestly, poderosa editora-chefe da revista de moda *Runway*. A personagem ficou eternizada como a chefe arrogante e exigente, que deixa a nova assistente, Andy Sachs, interpretada por Anne Hathaway, à beira de um ataque de nervos. Grande sucesso de bilheteria, a comédia dramática inspirou a *Você S/A Edição para Mulheres* a discutir um problema que iria muito além das telas do cinema: a dificuldade de relacionamento com gerentes mulheres. Trazendo como imagem principal a própria Miranda Priestly, a matéria questiona: “O diabo veste saia? Pesquisas dizem que ‘sim’, e o dia a dia das empresas demonstra que a vida pode ficar bem complicada se a sua chefe for outra mulher” (MIRANDA, 2010, p. 67).

O primeiro dos estudos apresentados na reportagem foi realizado pelo site OnePoll, do Reino Unido, e mostrou que, das 2 mil mulheres entrevistadas, 63% preferem ter um homem como superior imediato. As justificativas se relacionam com a ideia de que os homens são melhores administradores, mais diretos, delegam e elogiam com facilidade e estão menos sujeitos a mudanças de humor. A segunda pesquisa chegou a uma conclusão semelhante: conduzida pelo Workplace Bullying Institute, entidade que se dedica ao combate ao assédio moral nos Estados Unidos, aponta que, quando chegam ao topo, mulheres não costumam ser consideradas boas gerentes para profissionais do mesmo sexo. Em 70% dos casos, a supervisora sabotaria e brigaria mais com suas funcionárias do que com os homens da equipe.

Segundo a matéria de *Você S/A Edição para Mulheres*, uma parte do problema estaria no fato de que há uma rivalidade *natural* entre as mulheres. Quando a líder se deixa levar pelas emoções, aspectos completamente alheios à performance profissional podem interferir em seu relacionamento com sua subordinada. “Características físicas, condições econômicas, maternidade e

casamento podem facilmente levar a chefe a lidar com a chefiada com raiva, ciúme e inveja” (MIRANDA, 2010, p. 68).

Essa afirmação reforça uma série de estereótipos negativos da feminilidade. Um deles é a imagem da mulher bem-sucedida na profissão, porém amarga, solteirona e sem filhos, portanto, infeliz. Sem as demais conquistas, a carreira torna-se infértil, e o resultado é o ressentimento diante das realizações de outras mulheres bonitas, casadas e mães. Outro está ligado à ideia de que a mulher não é um ser digno de confiança, conforme mostram representações que persistem desde a Antiguidade, nos mitos, nas religiões e na literatura – a bruxa, a feiticeira e, séculos mais tarde, a histérica (LIPOVETSKY, 2007).

O estereótipo, reforçado especialmente pela matéria, é o de que as mulheres são seres emocionais, portanto, instáveis. Chefes homens seriam imparciais e racionais, interessados somente no desempenho profissional. Líderes mulheres poderiam ser tanto mais cúmplices e benevolentes com suas subordinadas quanto invejosas e ressentidas de suas conquistas na vida pessoal, já que elas seriam, necessariamente, levadas por seus sentimentos.

A retórica gerencial direcionada às mulheres no trato de suas emoções envolve a ideia de um contraponto fora do controle, algo selvagem, que pode ser uma ameaça à ordem. Falar de manejo afetivo é reafirmar o sentimento como algo natural, perigoso, irracional e físico (LUTZ, 1990). Assim, as mulheres representariam riscos iminentes à manutenção das normas sociais, o que justificaria sua subordinação ao homem racional.

Em “As lições das presidentes”, a *Veja* identifica uma série de desvios na subjetividade feminina, relacionados a seu perfil emotivo. As mulheres seriam menos ambiciosas e menos aguerridas para negociar melhores salários e defender suas opiniões, condescendência que contribuiria para que não alcançassem cargos mais altos⁵, estariam sempre no limiar entre a expressão positiva das emoções e o

5 No best-seller *Faça acontecer: mulheres, trabalho e a vontade de liderar*, a chefe de operações do Facebook Sheryl Sandberg convoca as mulheres a superar a falta de ambição e a buscar cargos e salários mais altos, utilizando o seu “poder interior”. Para uma análise da cobertura midiática sobre o livro, conferir Lana e Leal (2014).

descontrole, que gera fraqueza, desconfiança e risco. A *Veja* ensina, por exemplo, a importância de segurar as lágrimas no ambiente de trabalho:

Alguns momentos profissionais podem ser emocionantes, como quando um chefe recebe uma homenagem de sua equipe ou quando um executivo que vai se aposentar é felicitado pelos colegas. Nesses momentos, expressar a sensibilidade derramando lágrimas é oportuno e até benéfico para a carreira. Demonstrar emoção no ambiente de trabalho gera empatia, uma das grandes competências para qualquer líder. Como são mais sensíveis do que os homens, as mulheres devem se aproveitar disso. Vale lembrar, porém, que o choro certo é aquele de emoção, não de fraqueza, e precisa ser na medida. “Não vale chorar de maneira alguma em momentos de muita pressão, ou quando defrontada com uma nova meta ou desafio”, afirma o paulista Sérgio Averbach, da consultoria Kom/Ferry, especializada na formação de líderes (GIANINI, 2012, p. 84).

Na cultura moderna ocidental, a razão seria o que distingue os homens dos animais, colocando-os em uma categoria hierárquica superior. Já as emoções e as necessidades corporais os igualariam a eles. Assim, o caráter incontrolável das paixões faria com que a pessoa emotiva — a mulher — fosse ao mesmo tempo mais vulnerável e mais perigosa que o indivíduo racional — o homem (REZENDE; COELHO, 2010).

Alguns exemplos da pesquisa antropológica mostram como fatos apresentados nos discursos analisados (como “as mulheres são comprovadamente mais sensíveis e emotivas do que os homens”) podem fazer sentido na cultura ocidental contemporânea, mas estão longe de serem considerados universais. Para o povo Tchambuli, que habita a Nova Guiné, por exemplo, a mulher é dominante da relação. Ela tem a cabeça fria e conduz o barco. O homem é visto como menos capaz e mais emotivo. Portanto, a condição dos gêneros não se inscreve em seus estados corporais, ela é construída socialmente (MEAD apud LE BRETON, 2007)⁶.

Assim, o imaginário do que é dado como natural é construído dentro de uma realidade cultural e perpassado por relações de poder. Entretanto, é de forma

6 Le Breton se refere ao estudo clássico *Sex and temperament in three primitive societies* da antropóloga norte-americana Margaret Mead.

essencialista que a corporeidade é retratada nas reportagens analisadas, reforçando as concepções naturalizantes do senso comum sobre os gêneros e as emoções. Fora de um rígido aparato de controle, mulheres seriam perigosas e inconstantes.

Considerações finais

Nas matérias analisadas, há um reforço de concepções essencialistas de identidade. Assim, existiria um conjunto de características que constituiria a feminilidade – e a masculinidade – de forma natural e universal: todas as mulheres – ou homens – se comportariam de determinado modo. Tanto as mulheres quanto as emoções são consideradas entidades naturais, portanto, caóticas e passíveis de regulação. Há uma retórica do controle direcionada ao gênero feminino: seus sentimentos devem ser gerenciados, a fim de serem transformados em capital produtivo, evitando que causem riscos à ordem social.

No discurso das revistas, quando gerenciadas, emoções femininas são potência transformadora no mundo do trabalho, mas, se não forem submetidas a rigorosas práticas de controle, podem se tornar perigosas e inadequadas. Dessa forma, trabalhando sempre a partir de dicotomias, as revistas opõem os homens racionais – portanto, constantes e confiáveis – às mulheres emocionais, potencialmente invejosas, escandalosas e fracas, ou seja, imprevisíveis.

As matérias, imbuídas da aura da objetividade jornalística, atuam discursivamente como instrumentos da racionalidade neoliberal, ajudando a inscrever no indivíduo o imperativo do governo de si e da expressão de uma subjetividade feminina conformada às demandas de *performance*, sem alterar a hierarquia tradicional de gênero.

Referências

CORONATO, M.; LINS, M. N.; YURI, F. A guerra dos sexos acabou? *Época*, São Paulo, p. 68-74, 8 out. 2012.

FONSECA, A. C.; RODRIGUES, B. Ser mãe não é profissão. *Veja Mulher*, São Paulo, p. 25-28, jun. 2010.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2011.

FREIRE FILHO, J. A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e de ódio nas redes sociais. In: BARBOSA, M.; MORAIS, O. (Orgs.). *Comunicação em tempos de redes sociais: afetos, emoções, subjetividades*. São Paulo: Intercom, 2013. p. 127-154.

GIANINI, T. As lições das presidentes. *Veja*, São Paulo, p. 82-91, 2 maio 2012.

ILLOUZ, E. *Saving the modern soul: therapy, emotions, and the culture of self-help*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

_____. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

LANA, L.; LEAL, T. Sucesso, feminilidade e negócios: representações jornalísticas das "mulheres poderosas". *Líbero*, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 95-104, jan./jun. 2014.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIPOVETSKY, G. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LUTZ, C. Engendered emotion: gender, power and the rhetoric of emotional control in American discourse. In: LUTZ, C. A.; ABU-LUGHOD, L. (Eds.). *Language and*

the politics of emotion: studies in emotion and social interaction. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1990. p. 69-91.

MIRANDA, C. O diabo veste saia? *Você S/A*, São Paulo, p. 66-69, dez. 2010. Edição para Mulheres.

MOSKOWITZ, E. S. *In therapy we trust: America's obsession with self-fulfillment*. Baltimore: JHU, 2001.

O DIABO veste Prada. Direção: David Frankel. Produção: Joe Caracciolo Jr e Karen Rosenfelt. [S.l.]: Fox 2000 Pictures, 2006. 109 min. cor. son.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ROSE, N. Psicologia como uma ciência social? *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 155-164, 2008.

ROSENWEIN, B. H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

SOALHEIRO, B. Trabalho de homem? *Você S/A*, São Paulo, p. 54-57, jun. 2011. Edição para Mulheres.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

submetido em: 21 out. 2016 | aprovado em: 28 nov. 2016

A memória na era dos aplicativos móveis: uma discussão sobre o papel da fotografia em tempos de Snapchat

Producing memories in the age of mobile applications: on the role of photography in times of Snapchat

Vitor Braga¹, Jessica Carneiro², Idilva Maria Germano³

1 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é professor da Universidade Federal de Sergipe. vitorbragamg@gmail.com.

2 Graduada em Publicidade e Propaganda e mestre em psicologia pela Universidade Federal do Ceará. jessiscarneiro@gmail.com.

3 Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Ceará, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia e no curso de Graduação em Psicologia. idilvapg@ufc.br.

Resumo

Os aplicativos móveis e as redes sociais na internet, que primam a fotografia como linguagem principal, têm ganhado espaços irrefutáveis na *web*, possibilitando o sucesso de redes sociais voltadas somente para a prática fotográfica. Este artigo visa a discutir como estes ambientes digitais tratam a relação da fotografia com a produção de memória. Para essa discussão, abordaremos o Snapchat, aplicativo móvel cujo objetivo é o compartilhamento imediato de fotos e, posteriormente, seu apagamento. A questão que emerge perante esse novo fenômeno dos dispositivos tecnológicos é entender os novos contornos da memória diante dessa apropriação da fotografia digital do "esquecimento". Favoreceu-se um estudo ensaístico, buscando vestígios deixados pela materialidade das relações interpessoais nas plataformas digitais – mediadas pelas imagens. Percebeu-se uma sobreposição do papel comunicativo da fotografia sobre o armazenamento de memória, dentre outros achados.

Palavras-chave

Fotografia, memória, mídias sociais, aplicativos, Snapchat.

Abstract

Mobile applications and websites of social networks that excel photography as the main language have won overwhelming spaces on the web, enabling the success of social networks directed only to the photographic practice. This article aims to discuss how these digital environments treat the relationship between photography and the production of memory, and this discussion will approach Snapchat, a mobile application aimed to picture instant moments by photosharing and to delete subsequently the photos produced. The question that emerges before this new phenomenon of technological devices is to understand the new role of memory in this appropriation of digital photography aimed to "forget." Favored as essayistic study, this article seeks traces left by the materiality of interpersonal relationships in digital platforms – mediated by images. It was noticed an overlap of the communicative role of the photograph on the memory storage, among other findings.

Keywords

Photography, memory, social media, applications, Snapchat.

Pode-se dizer que a produção fotográfica na era digital vem se tornando uma prática social cada vez mais recorrente entre amadores, fato que significou total reconfiguração na forma de pensar e fazer fotografia. A antropóloga Barbara Harrison (2002) já apontava a mais de dez anos que a autorrepresentação – antes de uma representação da família – estava se tornando uma das principais funções da fotografia. As câmeras da família, por exemplo, teriam nesse sentido menor valor, comparado ao que vem sendo discutido como meios para a sociabilidade, mais especificamente nas performances dos indivíduos, por meio das imagens, nas mais diversas situações. Os autorretratos, e sua versão mais atual denominada *selfie*, são exemplos disso.

Como hábito cada vez mais compreendido como mediador de experiências, as imagens fotográficas que circulam nos ambientes digitais, por conseguinte, recolocam o papel da fotografia enquanto registro. De fato, o fazer fotográfico, em suas diversas facetas, remanesce enquanto instrumento documental, registrador de momentos e rituais, quer da vida pessoal, quer da sociedade, ainda que em menor medida. Porém, como repensar o novo fazer fotográfico, aquele inserido nos meios digitais, e a produção de memória dele decorrente?

Antes de refletir acerca do fenômeno da fotografia digital por meio dos aplicativos móveis como colocação do lugar da memória, é interessante perceber como a produção de fotos digitais, especialmente de cunho pessoal, privado e compartilhadas online, ganha novo espectro em sua inserção no ciberespaço. Cada vez mais, registram-se pesquisas, tanto acadêmicas⁴ quanto comerciais, que visam investigar o boom da fotografia enquanto linguagem mais utilizada nos ambientes digitais. Se tratando de um ambiente onde há demanda pelo olhar do outro como meio de legitimação dessa “intimidade” que se pode ver (BRUNO, 2005, p. 56), essas imagens têm-se apresentado como importantes na representação dos indivíduos.

4 Para ilustrar, podemos mencionar os 96 artigos encontrados na base de dados periódicos Capes, resgatados entre 2010 e 2015, acessados em 22 de agosto de 2015, que trazem a temática da fotografia nos sites de redes sociais – cada trabalho com sua abordagem própria. Ademais, mencionamos também trabalhos dos próprios autores: *Capture, compartilhe e interaja: um estudo sobre as condições materiais e as performances sociais observadas em um aplicativo de produção e compartilhamento de imagens*, por Braga (2015), e *O fluido estatuto do “eu” e sua representação nos sites de redes sociais: uma análise do Instagram no Facebook*, de Carneiro (2013).

A transição da fotografia analógica para a digital implicou sua reestruturação, não apenas do ponto de vista operacional, ou de certo domínio da técnica, mas também na assunção de uma nova forma de apropriar-se dela. Sua massificação e, posteriormente, digitalização promoveram grandes transformações socioculturais e têm afetado o papel da fotografia pessoal na comunicação e na formação da identidade e da memória, segundo Van Dijck (2008).

Este artigo pretende discutir de que forma a memória é moldada a partir dos novos usos da fotografia, sobretudo, no concernente a sua utilização como principal linguagem em *sites* de redes sociais e aplicativos móveis, como o Snapchat. A questão que emerge diante desse novo fenômeno dos dispositivos tecnológicos é entender os novos contornos da memória nessa apropriação da fotografia digital do “esquecimento”.

Por fotografia digital do “esquecimento”, referimo-nos às formas de administração das recordações mediadas pela imagem fotográfica digital, em que cada vez mais as tecnologias de comunicação como redes sociais atuam para sua remodelação, definindo os artefatos de memória que mantemos (e manteremos), moldando as versões de passado que construímos no ato de lembrar. Em outras palavras, os novos agenciamentos tecnológicos contribuem para a remoldagem das lembranças evocadas a partir dos artefatos de memória, incidindo sobre nossas escolhas de “guardar” ou “descartar” uma lembrança.

Suspeita-se, portanto, que no Snapchat outras relações operam na produção de memória, com uma *durée* (GIDDENS, 2009), diferente de outras situações sociais, que primam o compartilhamento e rápido apagamento das imagens produzidas, desprivilegiando o armazenamento e, conseqüentemente, posterior relação do sujeito com a imagem. Neste trabalho, nos debruçamos sobre esses novos delineamentos da memória e os efeitos das tecnologias do olhar.

A apropriação dos apps de fotografia por culturas juvenis: sobre o Snapchat

É difícil diagnosticar se o aplicativo veio para ficar, ou se trata-se de recurso móvel *mainstream*, cuja febre logo passará. É inegável constatar a alta popularidade

do Snapchat, que, em 2014, alcançou o terceiro lugar entre os aplicativos móveis mais usados por jovens e adolescentes, ficando atrás somente do Facebook e do Instagram (COMSCORE, 2015). Em 2014, o nível de utilização do aplicativo entre usuários de *smartphones* com idade entre 18 e 24 anos já havia alcançado 32,9%, revelando alto nível de popularidade para esse segmento demográfico. Essas estatísticas revelam a ascensão desses softwares para dispositivos móveis, bem como as novas funções que a fotografia desempenha sob a égide do “aqui e agora”, trazendo, assim, efeitos sobre a memória. Nas Imagens A e B, apresentamos a interface do aplicativo, junto com algumas funcionalidades.

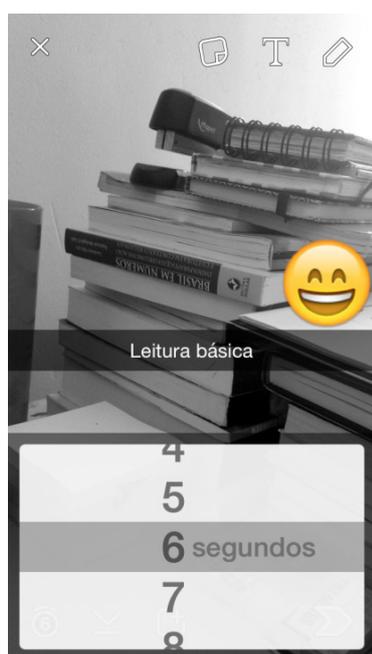


Imagem A: Interface do Snapchat, relacionada à escolha da imagem a ser publicada.

Fonte: Arquivo pessoal.
Setembro de 2015.



Imagem B: Interface do Snapchat, correspondente à visualização da imagem já publicada.

Fonte: Arquivo pessoal.
Setembro de 2015.

Semelhante ao Instagram e ao Facebook, que possibilitam o compartilhamento de imagens diretamente dos dispositivos móveis, o Snapchat é um aplicativo de fotos e vídeos, cuja operacionalidade distingue-se, principalmente, em dois

aspectos: a instantaneidade e a efemeridade. Essas são duas premissas básicas do *modus operandi* do aplicativo, que permite o compartilhamento de fotografias e vídeos que tenham sido produzidos apenas por meio do aplicativo e tão somente no momento “logo-após” a produção (premissa da instantaneidade), não sendo possível subir imagens já armazenadas no dispositivo móvel, tampouco do computador. Nas imagens, o usuário produziu cenas do seu cotidiano, cuja legenda informava o horário em que a cena foi registrada (Imagem A), já que o aplicativo não marca automaticamente a hora e nem data da publicação da imagem.

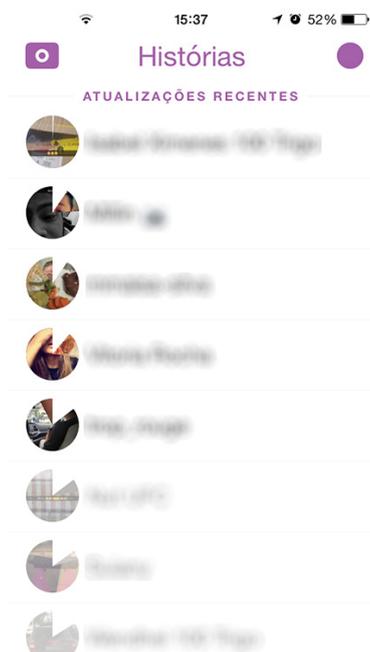


Imagem C: “Atualizações recentes”, onde aparecem as últimas imagens compartilhadas pelos seguidores.

Fonte: Arquivo pessoal.

Setembro de 2015.

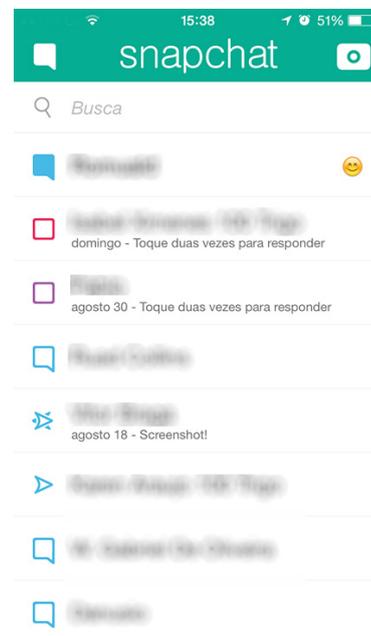


Imagem D: Lista de contatos que endereçaram imagens ao usuário. A caixa de diálogo azul significa nova mensagem de texto, enquanto os quadrados vermelho e roxo significam “compartilhamento de fotos e vídeos”, respectivamente. A seta azul apontada para a direita significa um print de tela, feito por um contato.

Fonte: Arquivo pessoal.

Setembro de 2015.

Além da impossibilidade de edição do conteúdo e de escolher, dentre inúmeras imagens produzidas, qual melhor imagem publicar, o Snapchat aposta no temporizador, que limita o tempo necessário para que o receptor visualize aquela imagem. Portanto, no que tange à premissa da efemeridade, o Snapchat opera sob uma lógica de imagens que terão tempo de vida muito curto, no máximo dez segundos. O formato em que as imagens aparecem, em pizza, sugere um cronômetro regressivo (Imagem C), sinalizando o tempo restante de exibição da imagem, disparado logo após a publicação. Caso o usuário queira fazer uma reprodução da tela (Imagem D) a fim de ter determinada imagem salva em seu dispositivo, o produtor da imagem, ou seja, o usuário que a publicou, será notificado pelo aplicativo, alertando para uma prática aparentemente indevida, feita por alguém de sua lista de seguidores.

Ainda sobre as funcionalidades do aplicativo, temos como recursos opcionais: i) uso de poucos filtros, ii) *emojis*, iii) temperatura local, iv) horário que a imagem foi registrada e, por fim, v) localização geográfica (Imagem A). É possível endereçar a imagem somente a uma ou mais pessoas, ou endereçá-la à “minha história”, comparável à “linha do tempo” do Facebook (Imagem C). Terminado o tempo de visualização, a imagem só pode ser recarregada mais uma vez, sendo logo depois apagada permanentemente dos registros, tanto do aplicativo quanto do dispositivo móvel, salvo quando o usuário ativa a função de salvar as próprias imagens.

As especificidades do Snapchat e sua alta popularidade entre jovens e adolescentes retratam os caminhos que a produção de imagens no contemporâneo tem tomado no que concerne aos novos papéis estabelecidos para a fotografia dentro dos ambientes digitais. Pode-se perceber um alto investimento na potência da imagem enquanto *life streaming*, uma vez que a prerrogativa é postar agora e a qualquer momento. Para o uso do aplicativo, é imprescindível que o momento, ou experiência vivida, estejam sendo registrados, sobretudo, compartilhados enquanto acontecem. Esse “enquanto”, sempre “presentificado”, gera efeitos não apenas na recepção das imagens por quem as consome, mas na relação e mediação da experiência com a imagem e a memória do próprio

produtor. Acerca desses efeitos, proporemos uma reflexão sobre a construção de memória moldada pela tecnologia e pelas novas mídias, e os novos papéis da fotografia nesse processo.

Fotografia e memória

Sustentada em discursos da psicologia social e narrativa, a memória tem papel central na construção de um sentido de continuidade entre nossas identidades e dos demais. Bluck (2003) compreende que a memória autobiográfica tem três funções principais: preservar uma noção de coerência do indivíduo com o passar do tempo, fortalecer laços sociais, ao compartilhar memórias pessoais, e utilizar experiências passadas, com a finalidade de construir modelos de “compreensão de si”.

Nesse sentido, Bergson (1999) entende que a memória não é exclusivamente um processo cognitivo, mas também uma resposta dada a um estímulo proporcionado pelo ambiente externo à mente do indivíduo. As imagens de recordação nunca seriam ações de reviver experiências passadas, mas ações do cérebro em seu trabalho contínuo, por meio das quais as sensações seriam evocadas e filtradas. As memórias que guardamos são constantemente mediadas por eventos presentes e sentimentos, que continuam a remodelar experiências, ainda que passadas. A concepção de memória como uma analogia à caixa de sapatos, arquivadora de lembranças, há muito já entrou em declínio. Bergson (1999) entende que o cérebro não acumula memórias, mas recria o passado a cada momento em que é evocado, atualizando assim nossa lembrança sobre as vivências do passado.

Assim, a consideração de Bergson faz-nos confirmar que a memória evocada é também uma construção baseada no presente do indivíduo. Sendo assim, é importante compreender a memória como mutável. A partir do nosso conhecimento adquirido ao longo do tempo, o passado tem de ser continuamente reconstruído, por meio de novas visões de mundo, adquiridas individualmente.

Hand (2012) se posiciona de maneira similar, ao dizer que ver as imagens envolve a construção do passado, mais do que apenas lembrar algo. Isso porque

elas são retrabalhadas em novos contextos sociais, com novos enquadramentos dados pelos indivíduos sobre as situações passadas. A fotografia, portanto, desempenhou por muito tempo e continua a desempenhar – ainda que em menor escala ou de maneira reconfigurada – a função de “evocar” a memória, tornando-se um meio de acesso para representar o passado de um indivíduo, uma comunidade ou sociedade, ajudando também a servir de referência para o futuro.

Ao mesmo tempo que possui essa capacidade de “evocar”, não podemos ignorar o fato que o compartilhamento sempre esteve presente como uma forma de o indivíduo gerenciar uma impressão: sempre que interagimos com os outros, seja através de fotografias ou de mensagens textuais, apresentamos uma imagem pública de nós mesmos (CHALFEN, 1988, p. 45). Tendo em vista essa capacidade narrativa, seria possível observar como a fotografia passou a ser um mecanismo promotor de práticas sociais importantes para uma cultura visual que, nos últimos dois séculos, foi sendo solidificada por meio dos retratos das pessoas em diferentes situações, representados para diferentes públicos (CHALFEN, 1988).

Em um retrospecto sobre os usos da fotografia, ainda em seu estágio analógico, o ato fotográfico se fazia presente enquanto ritual de passagem, diário de bordo, estudos etnográficos e antropológicos, além de servir, é claro, como instrumento de registro documental de uma população ou sociedade (DE OLIVEIRA, 2005; KOSSOY, 1989). Entre seus usos domésticos, a fotografia analógica era muito utilizada na produção de autorretratos, cerimônias, ou como ícone de representação familiar, ou individual.

A fotografia pessoal, emersa nos séculos XIX e XX, gradualmente produziu uma prática social em que famílias a utilizavam como forma de guardar suas memórias do passado “em forma fotográfica material, a fim de servir de referência para o futuro, e reminiscências comuns” (VAN DIJCK, 2008, p. 60, tradução nossa). Dessa forma, as fotografias inscreviam não apenas formas de representação sobre as quais os sujeitos se projetavam, retratando, assim, versões do passado e projeções do futuro, também narrativas biográficas, tanto em âmbito individual quanto familiar. Logo, parece-nos que as fotografias pessoais tentaram comunicar

uma experiência, contar uma história de um momento específico, seja de uma comunidade inteira, seja do trajeto individual de vida, como já previu Van Dijck (2007). Apostamos que a fotografia, em alguma instância, opera nos processos de significação, isto é, nos significados que os sujeitos conferem a um dado acontecimento, como também produz um tipo de memória peculiar.

É possível observar, desse modo, que a fotografia caminhou para ser cada vez mais um mecanismo promotor de práticas sociais importantes associadas a uma cultura visual que, nos últimos dois séculos, foi solidificada nos retratos das pessoas em diferentes situações, para diferentes públicos (CHALFEN, 1988, p. 23). Trata-se de uma prática de compartilhar fotografias que, desde o século XIX, com a popularização e o barateamento dos processos, manteve-se no foco de atenção dos indivíduos na sua expressividade, e no engajamento em redes sociais com interesses em comum (CHALFEN, 1988).

Na articulação do tempo no ato narrativo (passado, presente e futuro), recorreremos à memória para construir uma percepção de “quem somos”, de eventos e ocorrências que perpassam nossa existência. Essa construção de uma narrativa sequencial, linear e temporal só é possível pelas lembranças que “acumulamos” durante nosso percurso. Ao compor “narrativas de si” impulsionadas pela fotografia, fazemos conexões mentais entre os eventos que nos ocorreram e as experiências apreendidas por meio deles. Nesse ato narrativo, interpretamos e relacionamos esses ocorridos a sentimentos e percepções de mundo por meio de perspectivas criadas pelo “agora” ao construir e dividir nossa vida em momentos e passagens, estabelecendo metáforas e outros recursos retóricos que possibilitam a construção e o entrelace entre memória e identidade (ROBERTS, 2011).

Para Bourdieu (1990), essa memória estaria também em processo a partir de certos cânones, ainda que implícitos, do modo como devem ocorrer as representações nas imagens: a forma como as pessoas deveriam estar posicionadas para a câmera, o modo como certos lugares deveriam compor um pano de fundo, para retratar a presença da pessoa em determinada localidade, entre outros códigos possíveis de serem identificados.

Sobre essas imagens, é possível compreender como o conhecimento das pessoas acerca dos lugares é influenciado por uma rede social que opera na orientação daquilo que é cabível de ser visitado e, por conseguinte, fotografado. Assim como defendeu Sontag (2004), o conhecimento que os indivíduos possuem das grandes cidades é fruto de uma promoção feita pela experiência mediada pelas imagens, que pode ser obtido por meio de campanhas de turismo, ensaios fotográficos e álbuns de amigos e parentes, entre outras formas de acesso, por meio das imagens. Esse conhecimento, de certa maneira, agenciaria na atividade de visitação e ação perante algum lugar, que nos faz eleger aquilo que é “digno de conhecer e ser fotografado” na nossa experiência direta com o local.

Ao estudar as memórias culturais de cada indivíduo, Van Dijck (2007) as entende como mediadoras entre indivíduos e a coletividade, ao passo que representam tensões entre aquilo que é considerado público e aquilo que é considerado privado. As memórias culturais pessoais, na definição de Van Dijck (2007, p. 66, tradução nossa), são “ações e produtos para lembrar-se, nos quais indivíduos se relacionam para dar sentido às suas vidas na relação consigo e com a alteridade, situando-se no tempo e no espaço”. Assim, para a autora, a conceituação de memória considera dimensões da identidade e do relacionamento interpessoal, tempo e materialidade. A fotografia, como produto materializado e prática social, age diretamente nas memórias autobiográficas produzidas em cima das narrativas fabricadas, a partir do registro fotográfico.

Conforme Van Dijck (2007), grande número de artefatos culturais, como diários e fotografias pessoais, configura escolhas pessoais do que salvar e de que maneira fazer isso. Esses artefatos, entendidos como pequenas histórias dentro de um grande panorama de mudanças em uma sociedade, podem refletir e dar suporte para o entendimento de grandes narrativas históricas, e é nesse sentido que estes, considerados documentos do “eu”, são, ultimamente, bem recebidos na constituição da história oficial, encontrada em museus, arquivos públicos e outras instituições responsáveis por salvar esses artefatos (VAN

DIJCK, 2007), o que pode ser indício de uma virada na compreensão daquilo passível de ser entendido como nova memória coletiva.

Entretanto, as novas práticas fotográficas, sugeridas pelos aplicativos móveis de comunicação, parecem promover novas finalidades a esse gênero de imagem. Pautada no uso das novas mídias, a fotografia digital atualmente inscreve um novo percurso na construção da memória, calcada na mediação midiaticizada entre eventos passados e presentes. O Snapchat parece a todo instante nos fazer questionar como é possível produzir e guardar memória perante uma prática fotográfica cujo fim é o esquecimento da imagem recém-produzida.

Para haver apreensão dessas mensagens, produzidas nesse processo de representação dos indivíduos por meio das imagens fotográficas, os atores sociais precisariam ter o domínio do que Giddens (2009) chama de *durée* das ações: a duração necessária para abertura e fechamento dos atos comunicativos, que vão se transformando em uma interação. O que nos parece de fato estar ocorrendo nas interações no ambiente do Snapchat, pois o sistema opera na promoção de imagens que devem ter um curto tempo de visualização, oferecendo ao usuário: (1) interpretação das exibições da sua rede social com uma temporalidade adequada ao uso comum do aplicativo e (2) novas atualizações corriqueiras.

Podemos refletir sobre um dos fatores para a *durée* das ações no Snapchat estar adequada às situações sociais promovidas no ambiente. O fato de que, em uma rede cada vez mais interconectada, o forte engajamento dos usuários nesses aplicativos aponta para um compromisso muito maior em compartilhar experiências e estreitar laços do que produzir recordações, conforme já apontava Van Dijck (2008). Sobre essas suspeitas, nos debruçaremos a seguir com mais afinco.

Mediated Memories: lembrando por meio da tecnologia

Por um lado, as mídias digitais seriam consideradas auxílios para a memória humana, pelo fato de serem externas ao indivíduo – estariam materializadas em algum objeto palpável. Por outro, são concebidas como uma ameaça a uma

“pureza” da lembrança, pelo fato de serem vistas como uma “prótese artificial” que poderia libertar o cérebro de encargos desnecessários e dispendiosos e, com isso, permitiria mais espaço para uma suposta atividade criativa. Autores como Lévy (1999) já apontavam essa tendência, ao falar dessas mídias como tecnologias da inteligência, ao facilitar o pensamento humano pela sua capacidade de arquivar e facilitar o acesso à informação. Conforme Van Dijck (2007), apresentando-se como substitutas, essas mídias podem, de alguma maneira, corromper a memória. Porém, não se trata de uma relação hierárquica, na qual as mídias estariam alterando unilateralmente nossas memórias, há também a compreensão desses dispositivos técnicos como extensão do ser humano, que seriam programados pelos usuários para auxiliar na sua memória.

Essa memória seria gerada pelo que se costuma chamar de “mídia caseira” – fotografias de família, vídeos caseiros, gravações de áudio, enquanto a memória cultural coletiva é produzida pelos meios de comunicação de massa: televisão, músicas gravadas, fotografia profissional, o que implica que o primeiro tipo de mídia estaria confinado à esfera privada, enquanto o segundo pertenceria à esfera pública. Nesse sentido, Thompson (2013) diz que nossa experiência vivida na contemporaneidade está ligada à própria experiência mediada; a mediação, dessa forma, compreende não apenas a relação com os produtos de mídia – fotografia, cinema, e outros conteúdos midiáticos – que são veiculados na esfera privada, também incluem as escolhas ativas dos indivíduos, para incorporar alguns fenômenos culturais, oriundos desses meios, em suas vidas.

A mídia produz o que Van Dijck (2007) define como memórias mediadas (*mediated memories*), ao se referir às atividades e objetos que produzimos e apropriamos por meio de tecnologias da mídia, para criar e recriar para nós mesmos um sentido de passado, presente e futuro, e em relação aos outros. Nessa apreensão, essas memórias mediadas não são objetos estáticos ou repositórios, mas relações dinâmicas, que operam por meio de uma identidade relacional em articulação com o tempo. A importância da mídia nesse processo está na sua capacidade tanto de dispor de instrumentos pessoais, como câmeras e filmadoras,

quanto de canais para o compartilhamento dessas narrativas, como os aparelhos televisivos e os *sites*.

Nessa perspectiva, a produção de memória no atual contexto envolveria a produção de “dispositivos armazenadores de memória” com um duplo propósito: documentação e comunicação de experiências vividas. Não seria diferente para as imagens fotográficas, nas quais poderíamos perceber diferentes intenções na criação de produtores de memória, pois poderíamos fotografar apenas por fotografar, ou para posteriormente compartilhar com amigos os momentos registrados.

Disporíamos, então, de novas condições materiais para ativarmos nossas memórias. Artefatos tecnomidiáticos seriam mais do que mediadores daquilo que é reservado ao passado; estes também mediarão relacionamentos entre indivíduos e grupos de todo tipo: famílias, colegas de escola, membros de clubes, e seriam feitos por tecnologias, desde câmeras fotográficas a dispositivos móveis de comunicação. Comumente valorizamos nossas memórias mediadas como uma parte fundante da nossa identidade autobiográfica e cultural, e as tecnologias à nossa disposição refletiriam tipicamente a formação do indivíduo em um momento histórico específico.

A produção de fotografias digitais abre gradativamente espaço para o uso individual, sobrepondo-se ao familiar, para tornar-se um dispositivo de uso cada vez menor para guardar memórias e compartilhar objetos, como fotografias, que operavam como materialização da memória. Porém, é importante explicitar que o surgimento da fotografia digital, entretanto, não extinguiu essas práticas, e sim recolocou-as em uma nova forma de existência.

As câmeras, portanto, cada vez mais serviam como ferramentas para mediar as experiências cotidianas, e menos para rituais e momentos cerimoniais. Isto transforma substancialmente a relação do sujeito com a fotografia, uma vez que seu uso relaciona-se mais a um *life stream*, e as mídias operam como um *broadcaster*. (VAN DIJCK, 2008, p. 61, tradução nossa).

No tocante a ampla exibição de si, ou seja, o constante compartilhamento de imagens de cunho privado a um número cada vez maior de pessoas, Hand

(2012) entende que a combinação de bases de dados e dos meios de comunicação audiovisuais, como no caso das mídias sociais, tem proporcionado ações corriqueiras, como a classificação e ordenação das imagens. Esse processo é planejado e está relacionado à performance social dos indivíduos nos ambientes digitais, pois as imagens ficam visíveis a uma rede social, onde o indivíduo as acessa em páginas dos perfis dos usuários. Essas mudanças nas tecnologias de organização – do álbum para as bases de dados, a exemplo das nuvens – são, para Hand (2012), interessantes na reflexão sobre como o indivíduo concebe a memória individual e a memória coletiva. Nesse aspecto, há de se considerar como essa própria construção de um arquivo e organização “publicizada” por padrão operam uma performance do indivíduo ou de um grupo social perante as redes interconectadas.

Fotografia e aplicativos móveis: produção de memória ou ato comunicativo?

O processo de representação de uma experiência para objetos “arquivadores” de lembrança, por conseguinte, “arquivadores” de dados e informações, que podem ser guardados ou mesmo excluídos, pode fornecer subsídios para a reflexão acerca de uma possível desmaterialização e descorporificação da memória, tal qual a conhecemos hoje – lugar de representação do passado materializado por meio de alguns artefatos. Se considerarmos que as memórias, nessa fase de digitalização dos processos comunicacionais, seriam corporificadas e mediadas por dispositivos tecnomidiáticos, a própria noção de corporificação e materialidade precisaria ser repensada e possivelmente atualizada, de modo a considerar de que maneira a própria ideia de memória estaria em alteração.

A questão que nos colocamos é se os artefatos materiais que evocam memórias seriam irrelevantes aos processos mentais de reativação das lembranças, ou se sua materialidade – em alteração com as tecnologias digitais e os dispositivos móveis de comunicação – teriam efeitos recíprocos nos produtos da memória que são percebidos. Esse questionamento buscaria evidenciar um componente de materialidade que poderia alterar a própria percepção do que é memória,

em virtude das apropriações pelos indivíduos dos mais diferentes dispositivos produtores de imagens e compartilhamentos no ciberespaço.

Não por acaso, o estudo de Salah Eldeen e Nelson (2012) demonstrou que, a cada ano, cerca de 10% de tudo o que é publicado online praticamente “desaparece”, ou se torna inacessível, a exemplo do Snapchat, no qual a vida útil das imagens é de no máximo 24 horas. Para memórias pessoais, a situação é ainda mais dramática, pois o estudo desses autores apontou maior facilidade em recuperar imagens provenientes de álbuns de família de fotografias analógicas, se compararmos a uma busca das imagens armazenadas em um *memory card* de câmera digital, ou mesmo em algum serviço digital de compartilhamento de imagens.

Além dessa dificuldade na recuperação dos arquivos, os autores consideram também a obsolescência programada dos dispositivos produtores de imagens, que rapidamente ficariam velhos e precisariam ser trocados em, no máximo, três anos de uso. Nessa troca, os arquivos ficam suscetíveis à perda, assim como podem gerar incompatibilidade de leitura em novos softwares, ou sistemas operacionais, tornando-se, assim, incompatíveis. Cabos e conectores também mudam de formato, dificultando a visualização e o upload dos arquivos guardados por parte daqueles interessados em preservar o passado recente. Diante dessas dificuldades, ocasionadas pelas “evoluções” tecnológicas, cabe questionarmos se estaríamos vivendo, de fato, um drama com a iminente perda das imagens, por conseguinte, da memória, ou simplesmente adotando essa perda como parte de um acordo que assumimos ao ingressarmos e compartilharmos fotografias nessas plataformas digitais de comunicação, sejam aplicativos ou redes sociais digitais.

Os jovens e adolescentes do século XXI, todavia, parecem estar menos preocupados em compartilhar fotografias como objetos do que como experiências (KINDBERG et al., 2005). “Conectar-se” e “manter contato”, em vez de “capturar o momento” e “preservar a memória”, são novos significados sociais transferidos para esse tipo de fotografia. As imagens, assim como os textos, circulam entre indivíduos e grupos, a fim de estabelecer e fortalecer laços. Tirar uma foto, enviá-la

e receber outras, é uma experiência em tempo real, assim como palavras faladas, as imagens trocadas não têm o propósito de serem armazenadas, explica Van House (2009).

Considerando essa ação individual, de compartilhar a vida por imagens mediante os referidos dispositivos, a memória seria muito mais sobre a privacidade de produzir memórias para si e o desejo de compartilhar apenas com destinatários escolhidos, como se tratasse de algo de interesse desse público, e muito menos uma produção inclinada a compartilhar experiências com um número de espectadores ou leitores desconhecidos. Nessa relação entre o público e o privado, vale considerar como cada ato de lembrar envolveria uma negociação entre essas duas esferas, na qual o indivíduo haveria de refletir. Pensando assim, caberia aqui analisar de que maneira a intenção de recordar algo exclusivamente para uso privado se alterou durante o tempo, principalmente se essas memórias pessoais podem adquirir significado em um contexto de alteração de costumes sociais, ou de crescimento pessoal.

Temos um fato peculiar na utilização do Snapchat: ao contrário de outros *sites* e aplicativos, este requer do usuário imediato compartilhamento na rede. Nesse caso, o ato de fotografar está totalmente ligado ao ato de compartilhar. Tudo o que for produzido no aplicativo será, necessariamente, compartilhado. Com essa prerrogativa de uso, o aplicativo só funciona se o usuário estiver conectado a alguma rede, seja ela via *Wi-Fi* ou por meio de algum plano de telefonia móvel, 3G ou 4G, por exemplo.

Se, em outras tecnologias digitais, era permitido ao usuário decidir quais imagens deseja selecionar, a fim de compartilhar, no Snapchat não se pode ter acesso a um banco de imagens do *smartphone* do usuário, acesso que o ajude a fazer uma seleção mais criteriosa do que decide compartilhar, cabendo a ele fazer o gerenciamento da sua impressão no momento em que estiver enquadrando os personagens, escolhendo o melhor cenário de fundo, assim produzindo as imagens.

Conforme já tratado com base na obra de Giddens (2009) acerca do domínio da *durée* das ações, os atos comunicativos vão se transformando através

do enquadramento da situação: o que cada encontro permite (ou não) para o ator se expressar. O sentido de *durée* implica, obviamente, uma *duração*. Desse modo, discorreremos acerca de ocasiões sociais nas quais devem ocorrer aberturas e fechamentos, ainda que constantemente permaneça algo residual, ou seja, embora cada ocasião venha a ter alguma conclusão, que pode ocorrer por vários fatores, como o horário de término de uma reunião, por exemplo, as interações em ocasiões de sociabilidade permanecem, de modo que uma nova ocasião possa receber o enquadramento das anteriores. Esse “resíduo”, isto é, informações acumuladas durante as interações, que permanecem, interfere na alternância, característica apontada por Giddens (2009) em relação aos encontros.

No caso de ambientes digitais, a linearidade inerente a uma *durée* se faria múltipla, pois sua lógica de formatação por meio de postagens requereria uma posição do indivíduo para uma rede social virtual, que o permitiria dar feedbacks a partir de diferentes temporalidades de acesso, apreciação e resposta. No Facebook, por exemplo, ao publicar uma imagem, a *durée* das interações, por meio de “curtidas”, comentários e compartilhamentos se dá por um tempo indeterminado, diferente de uma interação em copresença física, que requer uma *durée* mais imediata, inerente a um diálogo.

Como seria possível pensarmos a existência de interações que, além de não deixarem rastros, têm uma *durée* de, no máximo, dez segundos? Para além da memória, estaríamos lidando com situações nas quais aberturas e fechamentos não estariam aparecendo ao usuário de maneira tão clara, ou mesmo obedecendo a uma temporalidade completamente diferente do habitual em outros *sites* de redes sociais e aplicativos?

Essas questões decorrem de uma apropriação da fotografia peculiar do aplicativo aqui tratado, pois as interações dos indivíduos em ambientes digitais, como o Instagram, dão partida nas postagens em suas redes, principalmente nas *timelines*, formatadas a partir das postagens daqueles que os indivíduos seguem. Desse modo, somos capazes de perceber os rastros deixados pelas pessoas em postagens, comentários, curtidas, e identificar as interações ao

longo de uma temporalidade. Se um aplicativo como o Snapchat opera sob a ótica do apagamento, não teríamos, assim, os rastros, sendo desse modo difícil identificarmos tanto as durações quanto o que seria, nesse caso, produção de memória de uma rede social.

Ademais, nas performances sociais adotadas em ambientes digitais como o do Snapchat, os indivíduos formariam uma espécie de vitrine disponível em tempo integral. Essas performances se fariam viáveis a partir de estratégias de gerenciamento de suas impressões, sendo que, em certos momentos, disponibilizariam informações de si com finalidades diversas: gerenciamento da autoimagem, aprimoramento da rede social, demonstrações de afeto, entre outras finalidades, e que obedeceriam a uma duração menor que as ações realizadas em um contexto de copresença física, ou em outros ambientes que dependem de formas de comunicação síncronas ou assíncronas, com uma *durée* maior.

Conclusão

O Snapchat põe em jogo essa preocupação com a memória, uma vez que a imagem compartilhada no aplicativo tem um prazo de expiração, impulsionando seus usuários a estarem sempre conectados, a fim de não perder “o que está acontecendo”. Estudos realizados por Billings et al. (2015) sugerem que o Snapchat se torna sedutor pelo fato de permitir essa facilidade em compartilhar imagens (paradas ou em movimento), pela sua instantaneidade e efemeridade, fazendo que os *snapchatters*, nome designado a seus usuários, privilegiassem seu uso, a fim de interagir o tempo inteiro, enquanto outros aplicativos, redes sociais como Instagram e Facebook, armazenam automaticamente o conteúdo (arquivam “lembranças”), não importando quando este fosse acessado.

O fato de a interação por meio do Snapchat só ser possível enquanto a imagem está disponível, ou seja, um prazo máximo de 24 horas, contribui para uma massiva presentificação do tempo, fazendo o “aqui” e “agora” ser mais valorizado que “o que foi há um instante” ou “o que acontecerá logo”. Esse desajuste do tempo, conseqüentemente, do espaço corrobora para uma hiperconexão, em

que a instantaneidade do momento e a urgência de compartilhar impossibilitam a articulação entre os tempos passado-presente-futuro, imprescindíveis para a construção da memória autobiográfica.

De uma forma ou de outra, a impossibilidade de edição da imagem a ser compartilhada, bem como a impossibilidade de elencar qual imagem compartilhar, inviabilizando, assim, edições ou recortes mais elaborados, faz o usuário ter a percepção de apresentar uma experiência mais próxima do "real" daquele momento vivido, conforme sugere o estudo de Billings et al. (2015). Essa percepção ocorre em outras instâncias na produção de imagens fotográficas, como quando o indivíduo percebe como mais realistas as produções amadoras, feitas por cidadãos nas ruas das cidades, em comparação a uma reportagem fotográfica; a exemplo de fotografias amadoras de manifestações, brigas ou trânsito que são veiculadas nos meios de comunicação.

As interações via Snapchat tentam simular, de fato, um *life streaming* ininterrupto, o que nos remete a já mencionada presentificação do tempo-espço, levando-nos a acreditar que, de fato, estamos conectados, ainda que por bytes de transmissão, com as experiências vividas do outro lado da tela.

Fundir o uso da fotografia com experiências cotidianas e com sua comunicação (*life stream*) faz parte de uma transformação cultural muito mais ampla, que envolve individualização e intensificação da experiência. Os indivíduos que participam dessas novas práticas fotográficas articulam suas identidades como seres sociais não apenas tirando fotos e armazenando-as, com intenção de documentar suas vidas, remontando às antigas práticas fotográficas, mas o fazem participando de trocas de fotos, que marcam sua identidade como produtores interativos e consumidores de cultura (VAN DIJCK, 2008).

Com base nisso, concluímos que as práticas fotográficas contextualizadas nesses ambientes digitais, sejam aplicativos móveis ou redes sociais virtuais, apontam para um uso social da imagem, voltado ao compartilhamento de experiências em que se estreitam laços a partir do imagético, tornando os ambientes digitais espaços de maximização da rede de contatos. O que ainda nos é incipiente mensurar, de

alguma forma, é que esse novo tipo de memória se produz a partir de aplicativos, cujo objetivo final é o “esquecimento”, primando, assim, o apagamento dos dados (rastros), em uma espécie de antagonia à memória, que pressupõe registros e materialidades, a fim de articular os tempos passados, presente e futuro.

Em suma, para identificar os efeitos sobre a memória proporcionados pelo uso desses aplicativos móveis e redes sociais virtuais destinados ao não arquivamento de dados e conteúdo, é preciso mais tempo para investigar melhor a problemática sob uma lente menos ofuscada do “agora”, o que nos possibilitaria lidar com esse volume de novas informações que desafiam a instância da memória tal qual a conhecemos hoje. Para isso, encorajamos pesquisas futuras que trilhem essas novas descobertas.

Referências

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BILLINGS, A. C. et al. Permanently desiring the temporary? Snapchat, social media, and the shifting motivations of sports fans. *Communication & Sport*, London, v. 3, n. 2, p. 1-17, 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2p1g1JZ>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

BLUCK, S. Autobiographical memory: exploring its functions in everyday life. *Memory*, Hillsdale, v. 11, n. 2, p. 113-123, 2003.

BOURDIEU, P. *Photography: a middle-brow art*. Oxford: Polity Press, 1990.

BRUNO, F. Quem está olhando? Variações do público e do privado em weblogs, fotologs e reality shows. *Contemporânea*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 53-60, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2qbimj3>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

CHALFEN, R. *Snapshot versions of life*. Ohio: Popular Press, 1988.

COMSCORE. *2015 Brazil Digital Future in Focus*. Disponível em: <<http://bit.ly/2osxlc4>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

DE OLIVEIRA, E. M. Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital. *Communicare*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 159-165, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2pwq1Mt>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

GIDDENS, A. *A constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HAND, M. *Ubiquitous photography*. Cambridge: Polity Press, 2012.

HARRISON, B. Photographic visions and narrative inquiry. *Narrative Inquiry*, London, v. 12, n. 1, p. 87-111, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2osFxsK>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

KINDENBERG, T. et al. I saw this and thought of you: some social uses of camera phones. In: CHI 2005, 2005, Oregon. *Anais...* Oregon: SigChi, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2q3wChk>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ROBERTS, B. Interpreting photographic portraits: autobiography, time perspectives, and two school photographs. *Forum: Qualitative Social Research/Sozialforschung*, Berlin, v. 12, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2pf05Cc>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

SALAH ELDEEN, H. M.; NELSON, M. Losing my revolution: how many resources shared on social media have been lost? *ArXiv*, Amsterdam, v. 1, n. 1, p. 1-12, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2pfbHoV>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, J. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

VAN DIJCK, J. Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, Thousand Oaks, v. 7, n. 1, p. 57-76, 2008. Disponível em: <<http://bit.ly/2p1mnZN>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. *Mediated memories in the digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

VAN HOUSE, N. Collocated photosharing, story-telling, and the performance of self. *J. Human-Computer Studies*, Amsterdam, v. 67, n. 12, p. 1073-1086, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2pwgULU>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

submetido em: 27 jul. 2016 | aprovado em: 13 out. 2016

Cuspe: a metáfora que vem de dentro e o processo de significação nas redes sociais¹

Spit: the metaphor from inside and the process of signification in social media networks

Jorge Antonio de Moraes Abrão² e Anderson Vinicius Romanini³

1 Uma versão desse trabalho foi apresentada no GT Semióticas da Comunicação do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. j.abrao@gmail.com.

3 Docente no Programa de Pós-Graduação Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. viniroma@gmail.com.

Resumo

Partindo da ideia de ciberespaço como lugar de interação social, este trabalho propõe uma reflexão sobre os processos de produção de sentidos presentes nas redes sociais. Com esse intuito, buscou-se, a partir de uma abordagem inter ou multidisciplinar, entender o papel das metáforas na construção de significados, e como estes podem ser manipulados em um processo interpretativo. Para isso, o artigo analisa como um mesmo evento – o cuspe durante a votação da aceitabilidade do processo de impeachment – é ressignificado nas redes sociais de Jean Wyllys, Jair Bolsonaro e Eduardo Bolsonaro.

Palavras-chave

Semiótica, metáfora, redes sociais, interação simbólica.

Abstract

Starting from the idea of cyberspace as a place of social interaction, this work proposes a reflection on the processes of meaning production present in social networks. To this end, we sought to understand the role of metaphors in the construction of meanings and how these can be handled in an interpretive process. Thus, the article analyzes how the same event – the spit during the voting of the acceptability of the impeachment process – is (re) signified in the social networks of Jean Wyllys, Jair Bolsonaro and Eduardo Bolsonaro.

Keywords

Semiotics, metaphor, social networks, symbolic interaction.

A discussão em torno do debate político na sociedade não é nova, porém, com o advento e a propagação de novas tecnologias de comunicação, sobretudo a internet, novas possibilidades surgem, fazendo com que esse processo ganhe novos contornos. Este trabalho parte da necessidade de pensar em como ocorre a discussão política na sociedade da informação, considerando a questão: como se dá o processo de construção de sentidos nas redes sociais no ciberespaço? Para tentar responder a essa pergunta, utilizar-se-á aqui o conceito de interação social advindo do Interacionismo Simbólico, e o conceito de metáfora presente na Linguística Cognitiva e na Semiótica, pois entende-se que é tal a variedade e a multiplicidade de fatores no objeto que seu estudo deve buscar uma base inter ou multidisciplinar.

Neste artigo, entende-se o Interacionismo Simbólico como um conjunto teórico adequado para o estudo das relações na internet, visto que essa teoria parte do pressuposto de que uma comunidade é formada por indivíduos que agem conforme os significados construídos na interação social, e, dados aos atos, fatos e coisas. Assim, para entender melhor como esses significados são construídos, busca-se o conceito de metáfora na Semiótica e na Linguística Cognitiva. Assim, este trabalho divide-se em três partes: de início, será abordado o ciberespaço como comunidade e local de interação simbólica; em seguida, será feita uma breve revisão teórica sobre a metáfora, em que se buscará aproximar os conceitos dos campos acima mencionados, e, por fim, apresenta-se uma breve reflexão analítica a partir das teorias expostas.

Ciberespaço e interação

Com a emergência da internet e sua popularização, o ciberespaço constituiu-se, entendido aqui segundo Lévy (1999), como o “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”. Desse modo, temos uma nova forma de comunicação complexa, descentralizada e sem intermediação, em que “quase todo mundo pode publicar um texto, sem passar por uma editora, nem pela redação de um jornal” (LÉVY, 1998), onde se

permite buscar a informação desejada sem depender das mídias tradicionais, como a TV, o jornal e o rádio. Assim, é possível afirmar que a internet e o ciberespaço constituem locais importantes de construção e circulação de sentidos.

O ciberespaço tem sido um lugar em que surgem novas formas de sociabilidade e interação entre os indivíduos da sociedade, criando laços entre as pessoas e, conseqüentemente, uma comunidade, agora virtual e organizada em forma de redes sociais virtuais. Para Castells (2003, p. 48), essas redes se caracterizam por sua formação autônoma, onde qualquer indivíduo pode encontrar sua destinação e por permitirem uma comunicação livre, horizontal, que sintetiza a prática da livre expressão global, em uma era de conglomerados de mídias e burocracias governamentais censoras.

Segundo o autor, a internet se tornou essencial para a comunicação e organização das sociedades contemporâneas, sendo óbvio que processos políticos e movimentos sociais a utilizem (Ibid). Atualmente, tanto para políticos quanto para eleitores, as redes sociais são canais de comunicação direta, horizontal, com pouco controle e economicamente acessível, promovendo, desse modo, nova perspectiva nas relações sociopolíticas. Além disso, as redes sociais permitem uma intensificação de interconexões entre atores na sociedade, o que contribui para sua melhoria, pois, como ressalta Lévy (1998, p. 41), "quanto mais um regime político, uma cultura, uma forma econômica ou um estilo de organização tem afinidades com a intensificação das interconexões, melhor ele sobreviverá e resplandecerá no ambiente contemporâneo". Contudo, é importante destacar que as redes sociais configuram um terreno disputado, pois são espaços privilegiados para atuar, informar, recrutar, organizar, dominar e contra dominar, como afirma Castells (2003, p. 114).

Movimentos de ordem político-social, como a Primavera Árabe e o Occupy Wall Street, utilizaram principalmente as redes sociais para organizar e elaborar formas de engajamento popular. Da mesma forma, as manifestações populares ocorridas no Brasil em junho de 2013 se fortaleceram e conseguiram aglutinar multidões em torno de suas causas. Após essas manifestações, governos municipais, estaduais e federal se viram obrigados a responderem, de alguma forma, às exigências

dos manifestantes, exigências essas discutidas e materializadas no ciberespaço, mostrando como as redes sociais podem ser um espaço de discussão e mobilização política, devido a sua facilidade de uso e agilidade na troca de informações.

Para Meyrowitz (1985, p. 5), "o contato social não ganha significado apenas pela presença física e lugar físico para interação, mas ganha significado a partir da mídia que utiliza", assim, e a partir da concepção de que as redes sociais constituem novas comunidades em que indivíduos agem, interagem e se comunicam mediados pelo computador, surge o interesse pelo Interacionismo Simbólico, pois, para essa perspectiva teórica, as comunidades são formadas por indivíduos ativos, orientados pela interpretação dos significados dados aos objetos, isto é, "tudo que é possível de ser indicado, evidenciado ou referido" (BLUMER, 1980, p. 127). Tais significados são construídos na interação social a partir da comunicação, e assim são elementos-chave para entender os processos de interação.

O autor destaca a comunicação como instrumento de criação da realidade por meio de um processo dinâmico e interativo, assim, não se pode estudar ou entender as associações humanas fora do contexto comunicativo. Blumer (1980, p. 119) aponta três premissas básicas do Interacionismo Simbólico:

A primeira estabelece que os seres humanos agem em relação ao mundo fundamentando-se nos significados que este lhes oferece. A segunda premissa consiste no fato de que os significados de tais elementos serem provenientes da ou provocados pela interação social que mantem com as demais pessoas. A terceira premissa reza que tais significados são manipulados por um processo interpretativo (e por este modificados) utilizado pela pessoa ao se relacionar com os elementos com que entra em contato.

Ou seja, indivíduos agem diante de situações e de outras pessoas de diferentes formas, devido ao significado dado a essas coisas e pessoas. Esse significado é construído a partir das interações sociais, e pode se manter ou ser alterado mediante um processo interpretativo próprio ao indivíduo.

Blumer busca em Mead o conceito de interação social, identificando duas formas: a não simbólica e a simbólica. "A interação não simbólica ocorre quando se

reage diretamente a ação de outra pessoa sem interpretá-la; a interação simbólica refere-se à interpretação do ato” (Ibid, p. 125). A interação simbólica é a interação em que um processo social é percebido e redefinido, não pela ação direta do indivíduo, e sim pela interpretação desses, a partir do significado atribuído a eles.

Com o objetivo de entender melhor como os significados dados pelos indivíduos são construídos na interação on-line, buscar-se-á aproximar os conceitos de metáfora encontrados na Linguística Cognitiva e na Semiótica. Desse modo, a metáfora não será considerada apenas como ornamento do discurso, de efeito retórico e literário, mas também como manifestação da maneira como entendemos e significamos o mundo.

Metáforas

Assim, adota-se aqui tanto a posição da teoria cognitiva de Lakoff e Johnson (2002, p. 47), em que a “essência da metáfora é compreender e experimentar um tipo de coisa em termos de outra”, quanto a visão peirceana de metáfora como operação de transferência de predicados entre símbolos cujo resultante aponta para o crescimento semiótico, isto é, para a emergência de novos signos (REIS, 2006).

Ícone, hipoícone e metáfora

Para Peirce, o signo é algo que representa o objeto produzindo interpretantes. A partir da relação que o signo tem com seu objeto, é possível classificá-lo em três diferentes tipos: ícone, índice e símbolo. O ícone representa o objeto por uma relação de semelhança, já o índice apresenta uma relação material entre signo e objeto, enquanto o símbolo constitui-se por um hábito, lei ou convenção.

Para Peirce, o ícone não pode existir, exceto como possibilidade. Já o signo pode ser icônico e representar seu objeto por semelhança. Desse modo, o autor distingue ícone puro de signo icônico, ou hipoícone (REIS, 2006). Ícone puro é sempre uma expressão de qualidade de semelhança, despida de informação factual, positiva; enquanto a concretização dessa possibilidade em um existente é que nos dá um signo icônico, que se define assim em razão da predominância do efeito

iconizante, proporcionado pelo ícone puro. Dessa forma, os hipoícones podem ser classificados pelo modo da relação de semelhança que o signo tem com seu objeto:

Hipoícones podem ser grosseiramente divididos de acordo com o tipo de Primeiridade da qual participam. Aqueles que participam de simples qualidades, ou Primeiras Primeiridades, são imagens; aqueles que representam as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um *representamen* pela representação de um paralelismo em outra coisa, são metáforas (CP 2.277, EP2: 274 apud FARIAS, 2008).

Desse modo, a imagem se fundamenta na captura de qualidades simples do objeto, por meio de qualissignos sensoriais – sons, formas, odores, cores, texturas, volumes, movimentos, etc. – que sustentam a semelhança sensorial entre o hipoícone e seu objeto. Já o diagrama é um esquema conceitual que expressa relações abstratas internas do signo, também presentes no objeto, assim, a qualidade representativa do diagrama baseia-se em uma relação de semelhança estrutural entre o signo e seu objeto.

A metáfora iconiza um signo e produz um efeito de paralelismo e de semelhança com outro signo (HALEY, 1988, p. 37). Portanto, sua qualidade representativa está na relação de semelhança estabelecida entre o caráter representativo de um signo com outro. Esse paralelismo promove uma operação de projeção de propriedades de um conceito sobre outro, atribuindo algumas características próprias do primeiro ao segundo conceito, permitindo às metáforas realizarem inferências abduativas. Desse modo, para Romanini (2009), a metáfora tem papel importante na percepção, pois permite a síntese da multiplicidade de estímulos perceptivos em uma ideia, dando ao indivíduo acesso à informação na forma de uma conotação.

Metáfora conceitual

Baseando-se na noção peirceana de metáfora como mecanismo responsável pelo crescimento semiótico devido à projeção de predicados, é possível aproximar a teoria semiótica à teoria da metáfora conceitual.

Com a publicação da obra *Metáforas da vida cotidiana*, de George Lakoff e Mark Johnson, marca-se o início da Teoria da Metáfora Conceitual. Os autores afastam-se dos conceitos tradicionais de metáfora – como figura de linguagem – e a apontam como parte indispensável do pensamento e comportamento humano.

Para os autores, os conceitos são definidos com base na percepção humana das interações dos indivíduos com o ambiente, objetos e outros indivíduos, e não em termos de suas propriedades intrínsecas. Passa-se então a pensar a metáfora pelo conceito de metáfora conceitual, ou conceito metafórico, que estrutura o pensamento e ação, permitindo compreender um domínio conceitual não estruturado ao recorrer a outro domínio já conhecido. Assim, nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só se pensa, mas também se age, é fundamentalmente metafórico por natureza. Essas estruturas cognitivas podem ser evidenciadas pela linguagem, pois a metáfora linguística só é possível porque existem metáforas no sistema conceitual humano.

Lakoff e Johnson definem metáfora como uma intervenção cognitiva fundamental, formada por dois domínios de conhecimento. O primeiro, domínio-fonte, abrange o conhecimento já existente; o segundo, domínio-alvo, está voltado ao que se quer compreender. Por exemplo, AMOR É UMA VIAGEM é uma metáfora conceitual que apresenta o amor e permite compreender o amor como uma viagem, ou seja, parte-se do domínio-fonte, que seria o conhecimento adquirido, viagem, e volta-se para o domínio-alvo, o amor. Esses domínios são resultados de metáforas conceituais. Nas seguintes expressões, pode-se ver como a metáfora conceitual AMOR É UMA VIAGEM emerge na linguagem (LAKOFF; JOHNSON, 2002):

Veja a que ponto nós chegamos.
Agora não podemos voltar atrás.
Nós estamos numa encruzilhada.
Nossa relação não vai chegar a lugar nenhum.

Lakoff e Johnson diferenciam três tipos de metáforas responsáveis pela estruturação da experiência:

1. metáforas estruturais: quando um conceito é estruturado metaforicamente por outro conceito.
2. metáforas orientacionais: quando é dado a um conceito não espacial uma orientação espacial.
3. metáforas ontológicas: quando um conceito não físico é entendido a partir de algo físico.

Dessa maneira, metáforas mais complexas têm raízes em metáforas mais profundas, e o conceito de realidade pode ser entendido como acumulação e representação de conceitos metafóricos, que, por sua vez, são compostos de camadas e estratos de vários outros conceitos metafóricos que representam metáforas básicas.

Com base no exposto, acredita-se que a partir da identificação e análise dos conceitos metafóricos materializados em redes sociais é possível entender melhor o processo de construção social de significados. Esse entendimento é necessário para melhor compreensão da internet, vista como local de interação simbólica, e do debate político on-line. Desse modo, pretende-se examinar as postagens de deputados federais, conhecidos por opiniões contrárias a respeito de diversos temas, como aborto, direitos humanos, desarmamento etc. Os deputados Jean Wyllys e Jair Bolsonaro, além de apresentarem pontos de vista contrários e polêmicos, possuem seguidores que se enfrentam nas redes sociais, apresentando certo maniqueísmo, e, portanto, essas discussões mostram-se fundamentais na atualidade, merecendo uma análise aprofundada.

Breve análise

Em 17 de abril de 2016, durante a sessão da Câmara de Deputados em que foi autorizada a instauração do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, um dos episódios que mais chamou atenção foi o incidente ocorrido entre três deputados federais. Após terminar de anunciar seu voto, Jean Wyllys, do Partido Socialismo e Liberdade (PSOLRJ) cuspiu na direção de Jair Bolsonaro,

do Partido Social Cristão (PSC-RJ). Em resposta, o deputado Eduardo Bolsonaro cospiu em Wyllys. Em suas páginas na rede social Facebook, os envolvidos se pronunciaram sobre o fato, que teve grande repercussão nos meios tradicionais, como jornais e revistas, e nas redes sociais. É a partir das postagens em que os deputados colocam suas posições sobre o acontecimento que se inicia esta análise.

Jean Wyllys e Jair Bolsonaro, mesmo não sendo de partidos considerados grandes, somam juntos cerca de cinco milhões de seguidores em suas redes sociais⁴, número maior que o dos principais candidatos à presidência da república nas eleições de 2014. É possível elencar algumas razões para a popularidade dos parlamentares e o interesse dessa pesquisa: i) participação ativa e constante nas redes sociais; ii) plataformas claras de atuação, representando polos extremos e opostos no cenário político atual.

Acredita-se que apesar da inegável divergência política entre Wyllys e Bolsonaro, ambos apresentam formas similares de se comunicar com seus eleitores nas redes. Desse modo, a análise do debate nas redes sociais desses parlamentares, suas diferenças e similaridades pode trazer pistas valiosas sobre os processos de significação na interação simbólica on-line.

Com intuito de melhor entender esses processos, foram selecionados posts que abordaram diretamente o incidente no Facebook dos deputados envolvidos, e os cinco principais comentários de cada postagem, isto é, os com o maior número de curtidas e respostas⁵. Também foram incluídos posts do deputado Eduardo Bolsonaro, filho de Jair Bolsonaro, pois além de participar do fato, teve suas publicações comentadas pelo deputado Jean Wyllys.

Adotam-se aqui os mesmos procedimentos analíticos utilizados pela teoria da metáfora conceitual: observa-se um conjunto de expressões linguísticas em busca de alguma sistematização; em seguida, identifica-se a metáfora conceitual

4 Deu-se preferência aos comentários tidos como principais devido ao alto número de respostas aos posts, mais de 180 mil contabilizando todos os posts. Além disso, é possível dizer que esses comentários têm a aprovação dos demais seguidores pois apresentam um número elevado de curtidas quando comparado aos outros. Considera-se aqui as redes sociais Facebook, Twitter e Instagram no dia 15 de junho de 2016

5 O acesso à rede social e extração do corpus foram realizados no dia 15 de junho de 2016.

subjacente a essa sistematização, e, por último, utilizam-se mais expressões linguísticas para confirmar a existência da metáfora (LIMA; GIBBS; FRANÇOZO, 2001). Para representar o mapeamento das metáforas conceituais, Lakoff e Johnson (2002) propõem as formas “DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE”, ou “DOMÍNIO-ALVO COMO DOMÍNIO-FONTE”, onde DOMÍNIO-ALVO é o que se pretende entender, e o DOMÍNIO-FONTE é o que já se compreende.

Com intuito de compreender melhor como o ocorrido é significado e ressignificado na interação on-line, foram selecionados trechos das postagens dos três parlamentares envolvidos, buscando-se identificar possíveis metáforas.

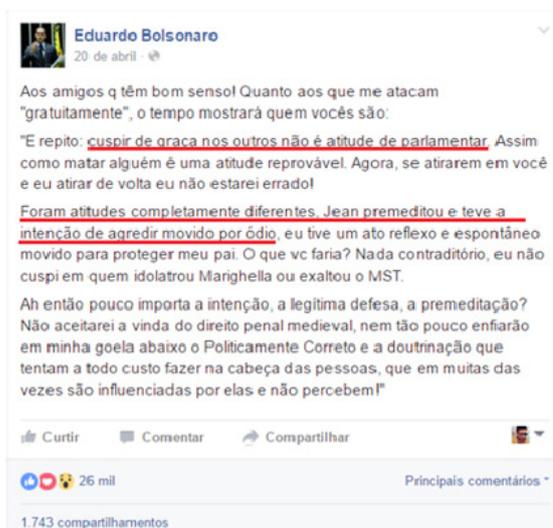


Figura 1



Figura 2

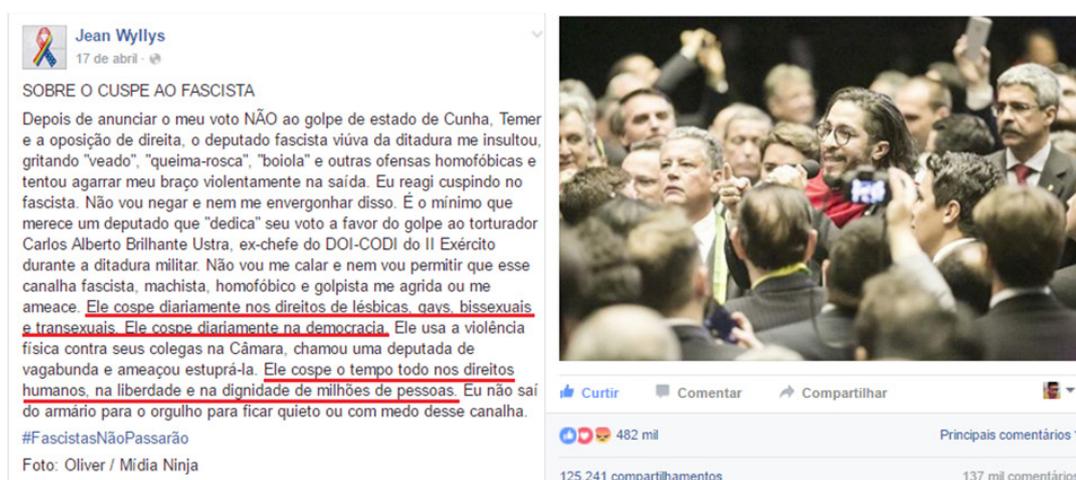


Figura 3

Com base nos exemplos, pode-se observar que o ato de cuspir é tido como um ataque, onde quem cospe é o agressor e o alvo é a vítima, de modo que é possível identificar a metáfora CUSPE É ATAQUE, presente nos discursos dos três parlamentares. Essa metáfora é utilizada tanto por Jair quanto por Eduardo Bolsonaro ao se referirem ao cuspe de Wyllys, como destacado nas Figuras 1 e 2. Na postagem apresentada na Figura 2, Jair Bolsonaro, em entrevista, afirma: “Ele resolveu mirar em mim e dar uma cusparada, ele disse que quantas vezes forem necessárias, ele vai cuspir em mim”, nesses trechos, percebe-se novamente o mapeamento CUSPE É ATAQUE na fala do deputado, já que no primeiro trecho pode-se pensar que quem mira planeja um ataque, e o segundo trecho é tido como ameaça de agressão.

Já na Figura 3, uma postagem de Wyllys, a metáfora CUSPE É ATAQUE é expressa ao falar sobre as atitudes e discursos de Jair Bolsonaro a respeito dos direitos da comunidade LGBTQ, contra os quais Jair Bolsonaro se posiciona. Aqui nota-se o uso figurado da metáfora conceitual, diferente dos exemplos anteriores, mais literais e diretos.

Essa metáfora também é exteriorizada nos comentários nas postagens de Jean Wyllys e Eduardo Bolsonaro, corroborando os sentidos atribuídos pelos deputados. Na Figura 4, a ação de cuspir é vista como atitude desequilibrada, enquanto na Figura 5 temos a metáfora “cuspe é ataque” explicitada no trecho “tira sua razão e torna o agressor em vítima”.

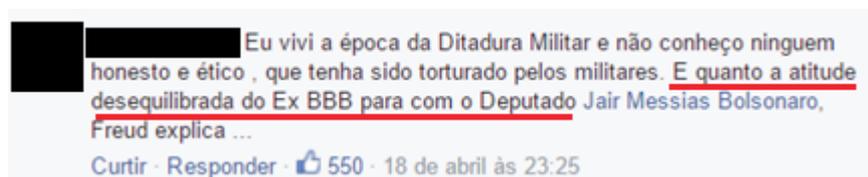


Figura 4



Figura 5

É possível trazer outros exemplos que reforçam a ideia de CUSPE É ATAQUE como metáfora conceitual ao olhar para expressões já cristalizadas na linguagem, que apontam o ato de cuspir como ato de agressão a outro ou a si mesmo: “Não se cospe no prato que comeu”, “Ele está cuspidando fogo”, ou “Cuspiu para cima”.

Por fim, pode-se observar CUSPE É ATAQUE como mecanismo que fundamenta o pensamento e as ações quando uma pessoa cospe em outra como forma de mostrar hostilidade em uma luta⁶ ou discussão, como se viu no *reality show A Fazenda*, quando os participantes Andressa Urach e Mateus Verdelho, durante desentendimento, iniciaram uma “guerra de cuspes”⁷.

Com o evidenciado acima, entende-se que o mapeamento CUSPE É ATAQUE corresponde a uma metáfora conceitual, na qual se fundamentam a percepção e a ação dos indivíduos, seja na interação física ou on-line.

Prosseguindo a análise do corpus, é possível observar um deslocamento do sentido de “cuspe”, não mais visto como ataque, mas defesa:

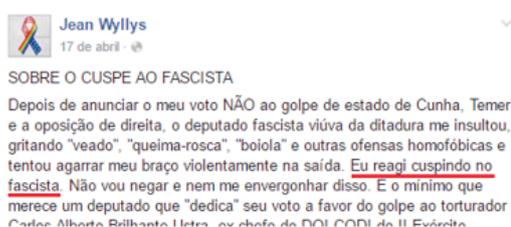


Figura 6

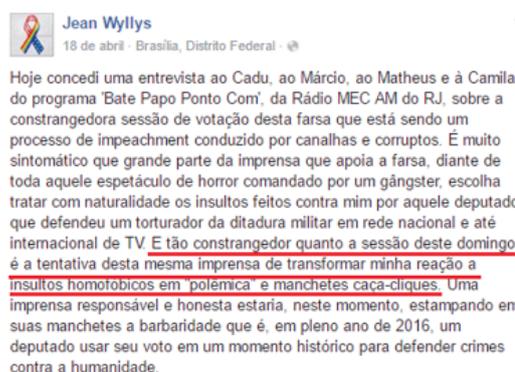


Figura 7

Pelos exemplos apresentados, é possível verificar a metáfora CUSPE É DEFESA subjacente aos enunciados, em que o cuspe é entendido como defesa

6 O lutador Caio Magalhães cuspiu no adversário Josh Shamman após uma luta de MMA. Mais informações disponíveis em: <<https://goo.gl/Ymn850>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

7 A discussão ganhou destaque também em outros programas da emissora, como o programa *Legendários*, que em seu site publicou fotos da briga. Disponível em: <<http://bit.ly/2ryCCik>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

a um ataque anterior. Nas Figuras 6 e 7, é possível ver a metáfora CUSPE É DEFESA manifestada quando o deputado Jean Wyllys se refere ao cuspe como ato de defesa aos ataques sofridos. O mesmo mapeamento é encontrado quando Eduardo Bolsonaro justifica o cuspe em Wyllys, como pode ser visto nas Figuras 8 e 9. Porém, nesse momento, Eduardo Bolsonaro defende seu pai e não a si mesmo.

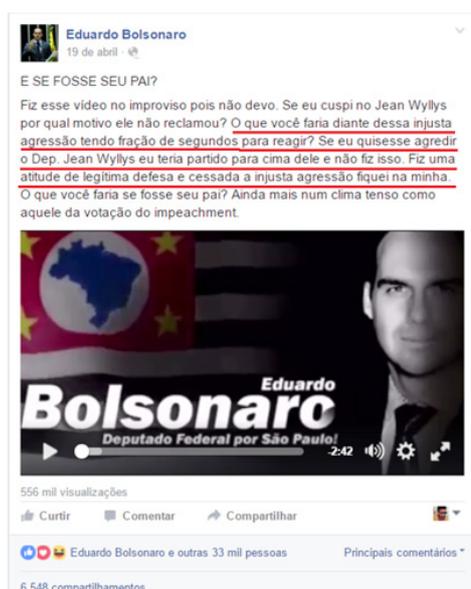


Figura 8

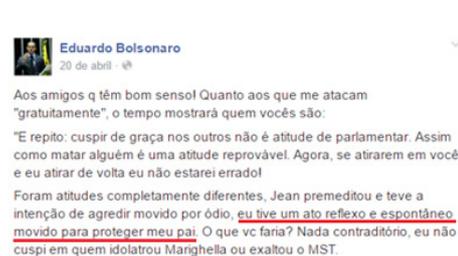


Figura 9

Tal qual CUSPE É ATAQUE, o mapeamento CUSPE É DEFESA também é identificado nos comentários dos posts dos parlamentares do PSOL e do PSC. Na Figura 10, o cuspe de Eduardo Bolsonaro é caracterizado como reação ao ataque de Jean Wyllys, já na Figura 11, o cuspe é visto como ato de defesa ao histórico de declarações e atos do deputado Jair Bolsonaro, considerado um político de extrema direita.

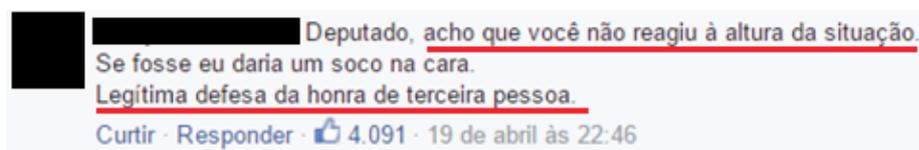


Figura 10



Figura 11

Acredita-se que esse deslocamento de sentido ocorre devido ao papel simbólico da metáfora, que faz emergir novos signos, que podem ou não se fixar permanentemente. Como exibido por Reis (2006), as metáforas maduras têm seu significado cristalizado e fixo, e metáforas criativas “são hipoícones, cujos significados, eventualmente vagos e mal estabelecidos, fazem ‘paralelos esclarecedores’, contribuindo para o crescimento semiótico”. Sugere-se, então, que as metáforas conceituais podem ser divididas dessa mesma forma, isto é, maduras e criativas. Dessa maneira, CUSPE É ATAQUE seria uma metáfora conceitual madura, estabelecida e com certa regularidade de uso e representação. Enquanto CUSPE É DEFESA seria uma metáfora conceitual criativa nova, que pode ou não ter seu sentido mantido e, assim, tornar-se uma metáfora madura. Dessa forma, é possível supor que, ao ser evidenciada e utilizada na interação social, de modo a justificar o cuspe de Jean Wyllys como defesa aos ataques verbais sofridos, e também por Eduardo Bolsonaro em defesa de seu pai, agredido pelo primeiro cuspe, a metáfora CUSPE É DEFESA ressignifica o ato em determinado contexto, e esse novo significado pode consolidar-se em uma metáfora conceitual.

É necessário ressaltar que enquanto nas páginas de Jair e Eduardo Bolsonaro os comentários são alinhados em termos de significados com os posts dos deputados, isto é, o cuspe é visto como ataque quando quem cospe é Wyllys, e defesa quando quem cospe é Eduardo Bolsonaro. Por outro lado, nos comentários das postagens de Wyllys, encontra-se também as mesmas metáforas, porém, nem sempre seu sentido alinha-se com o post do deputado. Assim, o cuspe de Wyllys ora é ataque, como na Figura 5, ora é defesa, como na Figura 11, apesar de CUSPE É DEFESA prevalecer. No recorte feito, não se encontram menções ao cuspe de Eduardo Bolsonaro.

Considerações

Procurou-se mostrar aqui o funcionamento das metáforas na construção de novos significados na interação social, não apenas como forma de expressão, porém, considerando seu papel fundamental na forma como se percebe e conceitua o mundo. Acredita-se, a partir do exposto, que a metáfora conceitual CUSPE É ATAQUE contribui na forma como significamos o ato de cuspir, tanto na interação on-line quanto no cotidiano. Também é possível supor que o mesmo ato foi ressignificado, de modo a justificar as ações dos deputados, criando assim o mapeamento CUSPE É DEFESA.

Tais suposições encontram respaldo nos princípios interacionistas, em que os sujeitos agem de acordo com os significados atribuídos às coisas, e estes podem ser modificados e alterados na interação social. Desse modo, reforça-se a ideia de ciberespaço como espaço não somente de circulação de sentidos, mas também de produção destes, devido a seu potencial interativo, o que constitui “uma Terra semiótica, sem império possível, aberta a todos os ventos do sentido, de geografia movediça, próxima dos paradoxos, que envolve, e doravante governa, os territórios neolíticos” (LEVY, 1998).

Por fim, entende-se que os conceitos de ícone, hipoícone e metáfora, presentes na semiótica peirceana, em conjunto com a teoria das metáforas conceituais, contribuem para o entendimento do processo de significação nas redes sociais, sugerindo a produção criativa de metáforas conceituais na interação on-line. O exemplo de análise de redes sociais utilizando esses conceitos, apresentado na última seção, demonstra como as metáforas ajudam a formatar a forma como se percebe o mundo e o cotidiano, assim, considerações a respeito dos diferentes significados que algo pode ter, a partir do estudo das metáforas, podem fornecer dados relevantes para o entendimento do debate político e ideológico em uma comunidade. A relevância desses conceitos enquanto ferramentas de análise também sugere que os mesmos podem ser empregados no estabelecimento de estratégias adequadas para a criação de sistemas de informação e participações políticas mais eficientes, mas esse é um tópico para pesquisas futuras.

Referências

BLUMER, H. A natureza do interacionismo simbólico. In: MORTENSEN, D. *Teoria da comunicação: textos básicos*. São Paulo: Mosaico, 1980. p. 119-138.

_____. *Symbolic interactionism: perspective and method*. Oakland: University of California Press, 1986.

BUENO, T. C. *Para que servem os comentários de leitores na internet?: estudo sobre a utilidade da ferramenta nos sites de notícias a partir da estrutura do dispositivo e do modo de apropriação do internauta e do veículo*. 264 f. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2osX0RK>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

BURKS, A. W. *The collected papers of Charles S. Peirce*. 1994. Disponível em: <<http://bit.ly/2iqvDjx>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FARIAS, P. L. O conceito de diagrama na semiótica de Charles S. Peirce. *Triades*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2008. Disponível em: <<http://bit.ly/2pigd89>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. *Sign design, ou o design dos signos: a construção de diagramas dinâmicos das classes de signos de C. S. Peirce*. 2002. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

HOUSER, N.; KLOESEL, J. W. C. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LÉVY, P. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. A revolução contemporânea em matéria de comunicação. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 1, n. 9, 1998. Disponível em: <<http://bit.ly/2pipXze>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Ciberdemocracia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

LIMA, P. L. C.; GIBBS JÚNIOR, R. W.; FRANÇOZO, E. Emergência e natureza da metáfora primária desejar é ter fome. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas, v. 40, p. 107-140, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2p1GwyN>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

MEYROWITZ, J. *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior*. London: Oxford University, 1985.

REIS, A. Aproximações ao conceito de metáfora em CS Peirce. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 4, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2oJelCb>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

ROMANINI, V. Minute Semeiotic. 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2otbiCa>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

_____. Tudo azul no universo das redes. *Revista USP*, São Paulo, n. 92, p. 58-73, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2oHChF3>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

submetido em: 8 fev. 2017 | aprovado em: 12 abr. 2017

Cartografias de processos político-midiáticos e espetáculo: sujeitos midiáticos e suas adaptações ao ambiente político

Cartographies of political-mediatic processes and spectacle: media subjects and their adaptation to the political environment

Nísia Martins do Rosário¹, Guilherme Fumeo Almeida²

1 Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. nisiamartins@gmail.com.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). almeidaguif@gmail.com.

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar os processos midiáticos de três sujeitos no campo político, Tiririca (o palhaço), Jean Wyllys (o ex-BBB) e Romário (o goleiro), percebendo como desempenharam um papel na Câmara dos Deputados e no Senado enquanto indivíduos com projeção midiática anterior, a partir do estudo da noção de espetáculo e suas relações com as dinâmicas política e midiática. Para tanto, teremos como base os estudos de Debord, Negrini e Augusti e Weber. Nesse momento, traz-se à discussão metodológica uma perspectiva cartográfica atualizada por Kastrup (2009). Faz-se a análise do material midiático, especialmente o audiovisual, de sujeitos midiáticos enquanto celebridades que transferiram sua visibilidade para a esfera política. É possível perceber que Tiririca, Jean Wyllys e Romário se adaptaram ao ambiente político de forma gradual, conciliando as dinâmicas midiáticas com seus repertórios de celebridades.

Palavras-chave

Imagens audiovisuais, poder, espetáculo, sujeitos midiáticos, cartografia.

Abstract

The objective of this article is to investigate mediatic processes of three subjects in the political field, Tiririca (the clown), Jean Wyllys (the former BBB) and Romário (the football player), perceiving how they played a role in the Chamber of Deputies as individuals with previous media projection, from the study on the notion of spectacle and its relations with the political and mediatic dynamics. To do so, it will be based on the studies by Debord (2013), Negrini and Augusti (2013) and Weber (2011). At this moment, it is brought to the methodological discussion a cartographic perspective updated by Kastrup (2009). It is made an analysis of the mediatic material, especially the audiovisual one, of mediated subjects as celebrities who have transferred their visibility to the political sphere. It is possible to see that Tiririca, Jean Wyllys and Romário have adapted to the political environment in a gradual way, conciliating the media dynamics with their repertoires of celebrities.

Keywords

Audiovisual images, power, spectacle, media subjects, cartography.

Este artigo se concentra na abordagem de sujeitos midiaticizados e suas adaptações ao ambiente político, observando como suas trajetórias pregressas se relacionam com seus desempenhos enquanto deputados federais. Para isso, utiliza-se o recorte de três figuras com visibilidade midiática que ingressaram na atividade legislativa em 2011: Tiririca, Jean Wyllys e Romário. O estudo será sustentado pela análise das relações entre política, mídia e espetáculo, e tendo em mente a relação dos três sujeitos com o ambiente midiático e a ligação destes com as suas incursões pelo ambiente político, utilizar-se-á as ideias de Debord (2013), sobre o que o autor chamou de “sociedade do espetáculo”, marcada pela banalidade, superficialidade e transformação de tempo e indivíduos em mercadorias. Completam a discussão os textos de Negrini e Augusti (2013) sobre o legado de Debord nos estudos da sociedade do espetáculo e de Weber (2011) sobre a junção das dinâmicas política e midiática a partir da lógica do espetáculo.

A operacionalização metodológica sobre o empírico encontra na cartografia atualizada por Kastrup (2009) um modo que se delinea em quatro momentos de atenção: rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. Por meio do *rastreio*, procura-se nas mídias impressas, televisão e internet, pistas e indícios relevantes dos três sujeitos estudados. Com o *toque*, substitui-se a busca da informação pela fruição, a fim de encontrar sinais relevantes para o desenvolvimento do problema, como ritmos variados de relações de sentidos, partindo de vislumbres, que conduzem à seleção, como a diversidade de tipos imagéticos-verbais-sonoros. Esse passo fornece base para que sejam selecionados materiais para um *pouso*, uma “parada”, para perceber o território e voltar-se à problematização dos materiais na relação com o contexto e com a fundamentação teórica. Por fim, chega-se ao *reconhecimento atento*, que exige um olhar aprofundado para os materiais selecionados, a fim de delinear a trajetória dos sujeitos em observação.

Optou-se por analisar uma coleção de materiais midiáticos de Tiririca, Romário e Jean Wyllys, especialmente a partir de seus ingressos na política, durante o primeiro e até a metade de seus segundos mandatos. Por materiais

midiáticos dos três sujeitos em questão entende-se registros em mídias impressas, eletrônicas e, principalmente, audiovisuais (coletados especialmente a partir do YouTube), de entrevistas para programas televisivos, discursos e pronunciamentos no plenário e em comissões da Câmara dos Deputados e do Senado. Registros anteriores às eleições foram levados em consideração nas suas reconstituições biográficas; contudo, no recorte em questão tem-se uma análise que dá prioridade aos vídeos feitos a partir de 2011.

Espetáculo, sociedade e política

Por meio dos materiais midiáticos de três sujeitos midiáticos, que ingressaram simultaneamente na atividade parlamentar, a pesquisa pretende analisar questões relacionadas com o exercício da atividade política por seus agentes e com a política como sistema. Desse modo, dá-se destaque para a problematização da obra de Debord (2013), que define as sociedades dirigidas por um regime de produção moderna industrial como sociedades baseadas na acumulação de espetáculos e na representação, na qual “a especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo” (p. 13).

Debord (2013, p. 17) conceitua o espetáculo como um momento histórico de caráter tautológico, em que “o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”. A conceituação permite relacionar a lógica espetacular e sua superficialidade com a dinâmica midiática, marcada pela rapidez e transformação de pessoas em informações e produtos. São semelhanças que permitem aproximações e que auxiliarão na análise dos processos político-midiáticos e sua relação com o espetáculo.

Para Debord, o mundo do espetáculo mostra, na verdade, o mundo da mercadoria sob a forma em que o poder econômico transformou o trabalho humano em assalariado, em produto. Assim, essa dominação da mercadoria sobre a economia, em um mundo no qual não se enxerga nada além da mercadoria, fez que esta ocupasse totalmente a vida social, pois é pela mercadoria que o

poder econômico se manifesta, e é pelo espetáculo que todas as mercadorias são representadas enquanto símbolos.

Ao problematizar a noção debordiana de sociedade do espetáculo, também é importante ter em mente sua relação com a produção de imagens. Para o autor, são elas que medeiam a relação social entre os indivíduos que constituem o espetáculo, pautando a lógica espetacular de estímulo à superficialidade e à aparência. É nesse sentido que surge sua crítica ao culto às aparências, em que as imagens teriam substituído a vida social, sendo que “toda a realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só não lhe é permitido aparecer naquilo que ela *não é*” (DEBORD, 2013, p. 18, grifo no original).

Analisando o legado da análise de Debord sobre as noções de espetáculo, Michele Negrini e Alexandre Augusti (2013) destacam a crítica debordiana ao excesso imagético e à superficialidade cultivada pela sociedade do espetáculo, na qual a primazia da mercadoria faria que o *ter* prevalecesse em relação ao *ser*. Ao lado do *ter*, ganharia força o *parecer*, a representação como aparência, como imagem superficial, que tem o fim nela mesma, como bem de consumo instantâneo.

Negrini e Augusti relacionam a ideia de representação na sociedade do espetáculo analisada por Debord com a ênfase do homem público no *parecer* definida por Roger-Gérard Schwartzberg (1978). Segundo o autor, o político daria lugar a uma personagem. Essa ênfase nas aparências, na performatividade do político, estará presente na análise das adaptações de Tiririca, Romário e Jean Wyllys à atividade política. Como se verá, os três, cada um à sua maneira, investem em sentidos performáticos, que se relacionam com seus sentidos anteriores à carreira política, ao mesmo tempo que formam suas trajetórias parlamentares.

Assim, a composição do representante político composto por conveniências definida por Schwartzberg se aproximaria da crítica debordiana, segundo a qual “a aparência da mercadoria é mais importante que seu valor de uso, pois é a aparência que atrairá a contemplação do público e fará com que a mercadoria tenha aceitação” (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, p. 5). Os autores ressaltam que a

análise de Debord, ao vincular o espetáculo de forma apocalíptica ao fetichismo da mercadoria e ao domínio da superficialidade e das aparências, substitui o debate pela condenação, desconsiderando a importância dos contextos culturais, incorrendo “no erro de só visualizar perspectivas ‘ruins’ em torno da espetacularização, de desconsiderar todo o contexto da sociedade em que ela ocorre e de não mencionar em seus estudos a importância da midiatização no contexto social” (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, p. 9). Para os autores, o espetáculo deve ser analisado enquanto fenômeno social de grande importância, mas sem desconsiderar a consciência crítica dos espectadores.

Compartilhando da ressalva dos autores sobre a tendência debordiana de demonização do espetáculo e desconsideração da consciência dos espectadores, destaca-se a importância de colocar a análise de Debord em perspectiva, inserida em determinado contexto político, social e cultural, buscando atualizá-la sem desconsiderar a importância da crítica espetacular do autor. Ao pensar a presença da lógica da sociedade do espetáculo no tempo presente, de forma diferente e aperfeiçoada à detectada por Debord, no caso deste trabalho, dá-se continuidade aos estudos sobre o espetáculo e suas relações com as lógicas midiáticas e políticas.

Maria Helena Weber (2011) relaciona política e espetáculo destacando que, no cruzamento entre ambas, para compreender o resultado dessa mistura de tempos e dinâmicas, é preciso levar em conta as especificidades de cada uma. Ao mesmo tempo destaca que a espetacularização se relaciona com a evolução dos meios de comunicação, principalmente em sua relação com a política, em função dos níveis de dramatização e encenações que envolvem a dinâmica do poder, e ressalta a natureza paradoxal, singular e generalizante dos espetáculos político-midiáticos. Para Weber (2011, p. 195), esses seriam simultaneamente únicos, marcados pela singularidade de determinado acontecimento, ao mesmo tempo que “não há espetáculo midiático genuíno, à medida que o sistema de comunicações depende da apropriação de acontecimentos com qualidade e força para permanecer”.

Relacionando esse contexto político-midiático com a análise debordiana do espetáculo, a autora afirma que seria a partir dos espetáculos que a integração consensual entre sociedade e governantes, ainda que pontual se concretizaria uma vez que, apesar da narrativa do poder sempre ter sido “relacionada a grandes rituais e espetáculos, é com a intervenção da mídia que estes serão potencializados por estéticas e tecnologias que permitem reunir espectadores diante de espetáculos fracionados e grandiosos” (WEBER, 2011, p. 197). Analisadas as discussões teóricas sobre as especificidades do espetáculo debordiano, parte-se de sua abordagem crítica e da relação entre espetáculo e as lógicas política e midiática para a problematização destas, a partir da análise das trajetórias políticas de Tiririca, Romário e Jean Wyllys. Dessa maneira, será possível compreender como se dá a combinação das dinâmicas política e midiática, como uma espécie de mediação espetacular.

O palhaço, o boleiro e o ex-BBB: fama e política em três sujeitos midiáticos

Criado em circos, o cearense Francisco Everardo de Oliveira Silva se tornou, aos oito anos de idade, o palhaço Tiririca, sendo lançado ao estrelato em 1996, com o sucesso da música “Florentina”. Enfrentando uma fase de ostracismo e dificuldades financeiras nos anos seguintes, e depois se consolidando como humorista de sucesso no início dos anos 2000, Tiririca e sua popularidade chamaram atenção do presidente do Partido da República (PR), Valdemar Costa Neto, que, a partir de uma pesquisa em 2009, descobriu que o palhaço poderia ser eleito com até um milhão de votos. Convidado para concorrer ao cargo de deputado federal pelo PR de São Paulo, Tiririca fez uma campanha pautada pelas piadas sobre política³, trazendo, portanto, seu perfil midiático para o cenário político que desejava conquistar.

3 Elegendo-se além da previsão das pesquisas feitas pelo PR – 1,3 milhão de votos –, o palhaço se tornou o segundo deputado federal mais votado do país, em 2010, atrás apenas de Éneas Carneiro (Prona). Em 2002, Carneiro foi eleito, também por São Paulo, com 1,5 milhão de votos. Um grande sucesso popular, o palhaço não se dissociou de sua imagem circense durante a campanha, utilizando-a, pelo contrário, para ser reconhecido e conquistar a atenção dos eleitores – com sucesso.

Eleito, mostrou-se um deputado assíduo e atuante, mas não abandonou a dinâmica do humor que lhe tornou popular. Após anos interpretando esquetes humorísticos em programas de televisão, o palhaço-político aliou o decoro parlamentar à irreverência. Essa convivência da figura cômica do humorista com a do deputado comprometido pode ser observada em vídeos que mostram Tiririca sendo entrevistado por programas televisivos nos corredores do Congresso Nacional ou presidindo sessões de comissões da Câmara dos Deputados, nas quais conta piadas sobre seus tempos de circo ou sobre a aparência física de outros parlamentares.

Sua adaptação à atividade política seguiu a lógica do espetáculo, especialmente no que diz respeito à sua transformação em uma personagem político-midiática, que, ciente de não estar em um palco de circo ou em um esquete de televisão, manteve os sentidos originais do humor fácil e rápido de sua persona. Na análise dos materiais midiáticos, também se destaca a figura do *deputado Tiririca* como exemplo de vedete, a *figura de representação* político-espetacular de Francisco Everardo, especialmente quando dá entrevista e busca atenção à sua persona humorística, trazendo à tona o palhaço que o alçou à fama, à condição de celebridade. Bem-sucedida, do ponto de vista da imagem pública do parlamentar, a fusão entre humor e política, criando um político-palhaço singular, fez que Tiririca, ao disputar a reeleição, recebesse cerca de um milhão de votos. Em sua segunda campanha política, o palhaço-deputado continuou adotando o tom humorístico.

Até a primeira metade de seu segundo mandato, Tiririca adotou uma postura similar à do mandato anterior: sem discursos na tribuna, postura discreta e assiduidade nas sessões plenárias e comissões, em uma constante discrição durante a presença em plenária, que continuou a conciliar com a faceta humorística do palhaço-político quando era entrevistado, ou quando tinha que se manifestar. Além das piadas em comissões, em outubro de 2015, fez humor com a figura presidencial. Perguntado sobre a possibilidade da saída da presidenta Dilma Rousseff, quando o processo de impeachment ainda não tinha iniciado, Tiririca

disse que era contra: “*A bailarina do Faustão saiu do Programa do Faustão, aí posou pelada, a outra ganhou A Fazenda, saiu e posou pelada. Por isso que eu sou contra a saída da Dilma*”. Em seguida, quando o entrevistador diz que a maioria da população seria a favor do impeachment, dá uma resposta adequada a quem já se adaptou à dinâmica do espetáculo político: “*A voz do povo é a voz de Deus, cara. Nós estamos com o povo, eu sou povão e o povo sabe o que faz*” (TIRIRICA..., 2015). Estratégia corriqueira, mas ainda muito usada entre políticos, aparentemente convincente.

Assim como Tiririca, o ex-jogador de futebol Romário de Sousa Faria se elegeu deputado federal pelo Rio de Janeiro nas eleições de 2010, dois anos depois de se aposentar do futebol profissional. Na Câmara dos Deputados, Romário passou a conciliar a imagem de craque malandro e irreverente, sem meias palavras, que lhe fez a fama enquanto boleiro, com a de parlamentar comprometido com causas de interesse público. Entre elas, destaque para a fiscalização das obras e gestão da Copa do Mundo de 2014 e a defesa dos direitos das pessoas com deficiência e doenças raras, como sua filha Ivy, portadora da Síndrome de Down.

Nesse aspecto, a faceta contestadora da personalidade do ex-jogador foi ressignificada por sua atuação política, em momentos como quando se dedicou a criticar os gastos com as obras da Copa do Mundo, especialmente quando a data de realização do evento se aproximava. Romário não poupou críticas aos governantes e dirigentes das instituições responsáveis pela organização do evento, como o então presidente da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), José Maria Marin, e o da Federação Internacional de Futebol (Fifa), Joseph Blatter. Essa postura, no entanto, é apenas uma faceta da personalidade incorporada por Romário, mostrando que a adequação do ex-jogador à dinâmica do espetáculo político levou em conta todas as complexidades envolvidas ao exercer essa atividade.

Em 2014, em ampla articulação local com partidos de esquerda, Romário conseguiu disputar uma vaga ao Senado, tornando-se o senador mais votado da história do Rio de Janeiro. Com o slogan “Coragem pra mudar”, o ex-jogador se colocou como candidato dedicado a causas populares, evocando o passado

nos campos – “com a bola no pé ele soube mostrar como é que se faz”, dizia sua música de campanha (ROMÁRIO..., 2014), cuja letra evoca sua imagem de ex-craque do futebol e pretensa capacidade política, mas sem referência direta à experiência como deputado – e a imagem de proatividade para mostrar-se alguém capaz de propor, no Senado, projetos socialmente relevantes. A mistura entre celebridade midiática e mundo político está clara.

Pensando na relação entre imagem, superficialidade e espetáculo, é possível problematizar a transformação e consolidação da figura de Romário enquanto político-celebridade, tendo como exemplo suas duas propagandas eleitorais, em função da necessidade que os candidatos têm de se firmarem como mercadoria que merece a escolha do eleitor, em uma lógica ágil e superficial diretamente ligada à dinâmica do espetáculo, afinal, é nele que todas as mercadorias, políticos, nesse caso, são representadas enquanto símbolo. Assim, Romário contou, nas duas campanhas, com o suporte de uma equipe que lhe permitiu criar peças e vídeos que evocavam sua identificação com a população e criavam uma imagem de personificação da esperança. Em 2010, resumia-se no slogan “Ele é o cara!” (DEPUTADO..., 2010) e na promessa de transformação do ídolo do futebol em político responsável e, em 2014, na ideia da mudança aliada a propostas mais concretas. É como se, em quatro anos, Romário ainda se mostrasse como promessa de homem de origem humilde, comprometido com a população mais carente, porém, com mais experiência para ocupar um cargo no Senado, e no funcionamento do espetáculo político, utilizando imagem e representação a favor da aceitação popular à sua personagem política.

Em seus primeiros dezoito meses como senador, Romário pareceu seguir uma postura similar à adotada na Câmara dos Deputados, alternando momentos de confronto com silêncio e frieza do cálculo político, agora mais ambientado ao funcionamento da dinâmica do espetáculo político, e sua preocupação com a performance e a aparência, representada neste caso pela postura de defensor da ética do futebol, ao mesmo tempo que não deixa de construir alianças. Em dezembro de 2015 (CPI..., 2015), como presidente da CPI do Futebol, enfrentou o

atual presidente da CBF, Marco Polo Del Nero, afirmando em audiência pública: “O senhor, para mim, é uma das pessoas que mais fazem o mal ao futebol brasileiro e, conseqüentemente, ao futebol mundial”, pedindo a Del Nero para renunciar ao cargo.

Nascido em Alagoinhas, Bahia, o professor universitário Jean Wyllys de Matos Santos se tornou uma celebridade nacional ao vencer a quinta edição do *Big Brother Brasil*, reality show exibido pela TV Globo, em 2005. Após trabalhar em programas da Rede Globo, Jean Wyllys voltou a se dedicar exclusivamente à carreira acadêmica, até 2010, quando se candidatou a deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL).

Eleito com uma pequena votação, cerca de 13 mil votos, Jean Wyllys exemplifica um tipo diferente de famoso em relação a Romário e, especialmente, Tiririca (sua maior exposição midiática havia se dado cinco anos antes, quando entrou no *BBB*, após sair do programa evitou a participação maciça em programas televisivos). Sua atuação no espetáculo midiático era mais discreta, mas a exposição no *Big Brother* foi fundamental para firmar uma imagem de homossexual intelectualizado, que foi ainda mais legitimada durante sua carreira política, dentro de uma adequação à dinâmica dessa carreira.

Eleito no Rio de Janeiro, Jean Wyllys se tornou um político especialmente dedicado à defesa dos direitos LGBTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros). Jean foi o primeiro congressista brasileiro homossexual assumido e defensor da condição de militante dessa causa, publicizando postura de orgulho em relação à orientação sexual, acrescida na atividade parlamentar por uma luta pela ampliação das garantias legais para os grupos LGBTs, como o casamento civil igualitário. Ao incluir em sua agenda como deputado a defesa dos direitos LGBTs, Jean Wyllys se expôs ao debate com políticos e religiosos que manifestavam opiniões diferentes sobre o tema, como o deputado federal Jair Bolsonaro (PP-RJ) e o pastor evangélico Silas Malafaia, com quem travou uma discussão durante uma audiência na Câmara dos Deputados, em que o pastor deveria falar em função de sua formação como psicólogo.

Analisando o vídeo da audiência (JEAN..., 2012), é possível perceber que, além de questionar as declarações do pastor, Jean Wyllys se coloca como exemplo de homossexual bem-sucedido e orgulhoso de sua sexualidade. Dentro da dinâmica do espetáculo político, o deputado opera uma construção gradual de personagem política, em que o conhecimento da linguagem midiática, pronunciamentos inflamados e o engajamento com questões relacionadas aos grupos LGBTs têm papel fundamental.

Enquanto parlamentar, Jean Wyllys redirecionou a figura midiática de ex-BBB, militante, educador e gay, para uma atuação política pautada pela defesa dos direitos da comunidade LGBT e autopromoção. Destaca-se, neste exemplo, que a autopromoção pretende apontar apenas uma conduta político-midiática de um deputado, que toma para si a identidade de homossexual orgulhoso de sua sexualidade, e representante legítimo desse segmento social. Com essa postura, Jean Wyllys consolida sua imagem enquanto parlamentar dentro do espetáculo político, destacando-se pelas especificidades de sua atuação e representação enquanto deputado.

Essa conduta foi assimilada com sucesso pelo eleitorado carioca, que viu em Jean Wyllys a validade dessa representação política, fazendo que, em 2014, o deputado federal se reelegeresse com 144 mil votos, cerca de dez vezes maior em relação ao obtido em 2010.

Assim como nas campanhas de Romário, ao problematizar a consolidação da figura de Jean Wyllys enquanto político-celebridade, a partir de suas propagandas eleitorais, é possível notar mudanças significativas em quatro anos. Em 2010, o ex-BBB fez uma campanha com poucos recursos, em que contou com o apoio de artistas, como Caetano Veloso e Wagner Moura, e firmou uma imagem de renovação, “Um novo candidato para uma nova política”, que se viu ressignificada quatro anos depois. Em 2014, o deputado fez uma campanha baseada na multiplicidade de vozes, com a presença de várias pessoas, entre anônimos e artistas, como a atriz Elisa Lucinda, em que se firmava enquanto candidato da representação diversa – dos gays, negros, homens, mulheres cisgêneras e transexuais – sendo, como essas vozes destacavam, “um de nós”, como dizia seu slogan.

Além da defesa das mesmas pautas do primeiro mandato, como direitos humanos e direitos da comunidade LGBT, até o momento, o segundo mandato de Jean Wyllys teve como bandeira principal a crítica ao ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha. Quando o Supremo Tribunal Federal aprovou o afastamento de Cunha da presidência da Câmara e do mandato de deputado, Jean Wyllys fez uma transmissão de vídeo ao vivo. Além de exercer seu lado jornalístico, narrando os acontecimentos em uma transmissão (QUEDA..., 2016) disponibilizada em seu perfil na rede social Facebook, o deputado não deixou de se posicionar sobre o afastamento de Cunha, *“festejando a queda desse corrupto, a queda desse manipulador, dessa pessoa odiosa que jogou o país em um abismo, junto com os seus aliados aqui dentro, praticamente em um sindicato de bandidos”*, mostrando a permanência de uma faceta combativa em sua atuação política, adaptada à dinâmica espetacular.

A crítica à Cunha, nesse caso, tem como cenário o ambiente por ele antes presidido, dentro de uma narrativa construída por Jean Wyllys durante o vídeo. É a forma em um ritmo dinâmico dominando o conteúdo e exemplificando, neste caso, como Jean Wyllys se destaca, em relação a Tiririca e Romário, ao fundir com mais desenvoltura as dinâmicas política e midiática em seu desempenho enquanto parlamentar, utilizando ambas para demonstrar sua facilidade de expressão e divulgação de seus pronunciamentos em diversas mídias, como as redes sociais.

Considerações sobre espetáculo, mídia e política

Feitas as considerações sobre os desempenhos políticos de Tiririca, Romário e Jean Wyllys, e a relação deles com a dinâmica do espetáculo, faz-se uma adaptação da abordagem de Debord (2013) sobre o espetáculo para o estudo das imagens midiáticas dos três sujeitos durante suas adaptações à atividade política e suas permanências na atividade, a fim de aprofundar a problematização desses desempenhos a partir do eixo teórico escolhido. Assim, de maneira geral, é possível apontar a transformação de sujeitos midiáticos em uma espécie de mercadorias políticas. Nesse contexto, inserem-se as trajetórias midiático-políticas de Tiririca, Jean Wyllys e Romário, que,

enquanto palhaço, ex-BBB e jogador de futebol, respectivamente, foram rotulados e expostos midiaticamente a uma visibilidade que lhes alçou à categoria de produtos-mercadorias, também durante suas atuações políticas.

É igualmente válido analisar o grau imagético do espetáculo, muito calcado na promoção da superficialidade e da aparência, especialmente tendo em mente a figura da vedete, que, para o autor, apresenta com banalidade a chamada *representação espetacular do homem vivo*. Apesar de, anteriormente, só ter relacionado Tiririca, é possível incluir Romário nesse âmbito, visto que seu estilo vedete fazia referência a diversos momentos de seu período de jogador de futebol, marcado pela superficialidade em seus depoimentos, pelo fato de estar acompanhado de garotas bonitas, frequentar grandes festas e constantes mal-entendidos com colegas e treinadores.

Para Debord, essa vedete seria, enquanto agente do espetáculo, o oposto e o inimigo do indivíduo, ao mostrar-se como modelo de identificação espetacular e grande símbolo consumista. O mundo do humor, o futebol e os *reality shows*, onde se inserem as personagens analisadas, eram fortes espaços criadores de vedetes, seres espetaculares, superficiais, mantidos pela aparência.

Pensando na análise de Weber (2011) sobre o que a autora chama de espetáculo político-midiático, que misturaria as temporalidades da política e da mídia em determinado momento, o momento final da análise da presença do espetáculo na carreira política de Tiririca, Jean Wyllys e Romário vai se dedicar ao pronunciamento dos três durante um acontecimento específico: a transmissão ao vivo da votação do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, os dois primeiros durante a etapa da votação na Câmara dos Deputados, em 17 de abril, o último na etapa do Senado, em 12 de maio. Em um momento exemplar da dinâmica do espetáculo político-midiático, é possível problematizar a atuação política desses três sujeitos midiáticos em um grau de continuidade. Assim, enquanto Tiririca, que pela primeira vez em sua carreira política discursava no plenário da Câmara dos Deputados, foi breve, dedicando seu voto a favor do impeachment (O VOTO..., 2016), Jean Wyllys fez um discurso contundente e

espetacular, dentro da acepção do termo problematizado durante este trabalho – palavras fortes, expressividade de feições e gestos, com a representação dinâmica e superficial dando o tom em uma transmissão ao vivo.

Jean Wyllys votou contra o impeachment, em um processo que considerou farsesco (VOTAÇÃO..., 2016). Já Romário, dentro de uma atmosfera e tempo diferentes (enquanto na votação da Câmara dos Deputados, cada parlamentar tinha um minuto para declarar seu voto, os senadores contavam com até quinze), usou cerca de cinco minutos para fundamentar sua opção pela admissibilidade do impeachment, usando o espaço para dotar sua fala de uma mensagem, e de se ligar, por meio da retórica, a uma imagem de político e cidadão preocupado com o futuro do país: *“Não podemos desperdiçar essa oportunidade de repensar o país que queremos. Um novo Brasil passa por uma nova política”* (DISCURSO..., 2016).

Apontamentos para um reconhecimento atento

A partir da análise das imagens de sujeitos midiaticizados e de sua associação aos conceitos utilizados durante a pesquisa, é possível perceber que a adaptação deles ao ambiente político se deu de forma gradual, sem grandes mudanças de postura entre o primeiro e metade do segundo mandato. Seguindo os quatro passos da cartografia de Kastrup (2009), a procura de sinais de modificações nas imagens audiovisuais no rastreamento, fruição dos tipos imagéticos no toque e seleção de imagens no pouso, foi por fim possível chegar ao reconhecimento atento. Nessa etapa, verificou-se na trajetória política de Tiririca, Romário e Jean Wyllys predomínio da combinação de convivência entre gradualidade e mudanças, muito mais a título de adaptação que de rompimento.

Considerando uma transformação em determinados aspectos, mas nunca por meio de submissão total à dinâmica da política, é possível perceber, por meio dos materiais midiáticos analisados, que Tiririca, Jean Wyllys e Romário modificaram-se enquanto figuras públicas, combinando sentidos anteriores com os quais se tornaram enquanto deputados. Suas trajetórias midiático-políticas são vistas, neste caso, como paradigmáticas na relação contemporânea entre mídia,

política e espetáculo, que mostram que suas adaptações ao ambiente político foram bem assimiladas do ponto de vista eleitoral. Tanto é verdade que foram reeleitos com número de votos significativo.

Tiririca, Jean Wyllys e Romário, cada um à sua maneira, souberam aproveitar da dinâmica espetacular em seus desempenhos políticos, mas compreendendo que essa dinâmica precisava ser ressignificada para suas adaptações, em um espaço diferente ao que costumavam atuar, considerando públicos distintos. Importante destacar que essa adequação ao corpo político tem como enfoque, na pesquisa em questão, três sujeitos com repertórios muito diversos, que se posicionam como políticos por meio de estratégias diferentes.

Dessa maneira, Tiririca, enquanto o deputado-palhaço que se mantém fiel à dinâmica do humor, mostra-se como vedete, capaz de fundir em si o humor e a política em um espetáculo unificado. Já Romário é o ídolo do futebol que, em quatro anos, passa de deputado federal a senador, canalizando sua “marra” para uma crítica aos gastos públicos em um grande evento esportivo, ao mesmo tempo que planeja, com frieza e ambição, seu futuro político, negociando candidaturas e cargos em empresas públicas para aliados. Jean Wyllys, por fim, sendo o acadêmico que potencializa sua dinâmica, militante dos direitos LGBTs, utiliza sua capacidade de oratória e seu conhecimento do funcionamento da lógica midiática para promover-se enquanto representante desse segmento social e se posicionar de forma ostensiva sobre acontecimentos políticos do momento.

Referências

CPI do futebol: Romário faz questionamentos a Del Nero. *Romário de Souza Faria*. YouTube. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qwdLsiZUK5o>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DEPUTADO Romário: melhores momentos de campanha 2. *DeputadoRomario*. YouTube. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KzP9eDdeNuU>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

DISCURSO de Romário na votação no Senado sobre o impeachment de Dilma. *CAMFWAYNE WORLD*. YouTube. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gup3QAK5em8>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

JEAN Wyllys e Silas Malafaia se enfrentam ao vivo em audiência pública. *MrTheTopVideos*. YouTube. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zyylGgPyTGU>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

KASTRUP, V. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa intervenção. In: CASTRO, L. R.; BESSET, V. L. (Orgs.). *Pesquisa intervenção na infância e juventude*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NEGRINI, M.; AUGUSTI, A. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2hxaox7>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

O VOTO de Tiririca (impeachment) 17 04 16. *CONEXÃO 92*. YouTube. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cEtWBfPy4hA>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

QUEDA de Cunha. *Jean Wyllys*. Facebook. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/jean.wyllys/videos/1084928238221849/>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

ROMÁRIO 400 – Clipe jingle – Com participação do Mc Koringa. *Romário de Souza Faria*. YouTube. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JRNIDh6BX9g>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. *O estado espetáculo*. São Paulo: Difel, 1978.

TIRIRICA é contra a saída de Dilma. *Jhone Sousa*. YouTube. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=64wn7v3GYK4>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

VOTAÇÃO do impeachment – Dilma – 2016 – Dep Jean Wyllys – voto pela democracia, a favor do Brasil. *Bruno Moraes*. YouTube. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PUN_3oA7rOg>. Acesso em: 7 jul. 2017.

WEBER, M. H. Do acontecimento público ao espetáculo político midiático. *Caleidoscópio*, Lisboa, n. 10, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2q4ajIp>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

submetido em: 8 fev. 2017 | aprovado em: 12 abr. 2017

**As disputas em torno da categoria
“politicamente correto” no debate público:
análise discursiva de matérias da *Folha de S.Paulo*¹**

**Disputes around the category
“political correctness” in the public debate:
discursive analysis of *Folha de S.Paulo*’s texts**

*Nara Lya Cabral Scabin*²

1 Uma versão expandida deste trabalho foi apresentada no V Congresso Iberoamericano de Comunicação, promovido pela Asociación Española de Investigación de la Comunicación, entre 4 e 8 de julho de 2016, em Madri.

2 Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mayra Rodrigues Gomes, com bolsa CAPES. Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: nara.cabral@usp.br.

Resumo

Esta pesquisa busca mapear os discursos circulantes, conforme conceito de Patrick Charaudeau que mobilizam a categoria “politicamente correto”, na esfera pública brasileira, e como essa categoria emergiu em publicações da imprensa. Para tal, embasamo-nos nas proposições de Michel Foucault sobre a arqueologia dos discursos, tomando matérias jornalísticas em sua irrupção histórica e a capilaridade do poder, focalizando as regulações engendradas pelos discursos. A partir da análise de reiteraões semânticas e discursivas em um *corpus* de 133 matérias jornalísticas publicadas entre 1991 e 2014, pela *Folha de S.Paulo*, buscamos mapear as principais disputas que marcam o debate público em torno do “politicamente correto” no Brasil.

Palavras-chave

Politicamente correto, discurso, jornalismo.

Abstract

This research aims to map the circulating discourses (according to Patrick Charaudeau’s concept) that mobilize the category “political correctness,” at the Brazilian public sphere, and emerge in press publications. We rely on Michel Foucault’s propositions on the archeology of discourses – taking news stories in its historical irruption – and the power capillarity – focusing regulations engendered by discourses. From the analysis of semantic and discursive reiterations on a *corpus* of 133 newspaper articles published by *Folha de S.Paulo* between 1991 and 2014, we seek to map the main disputes that mark the public debate around the “political correctness” in Brazil.

Keywords

Political correctness, discourse, journalism.

O debate em torno do chamado “politicamente correto” (ou PC), recente em nossa cultura, remete a discussões sobre as fronteiras da liberdade de expressão na contemporaneidade. De um lado estão os defensores do politicamente correto como “caminho para a civilidade”; de outro, há aqueles que apontam o politicamente correto como representação de uma forma de cerceamento da liberdade de expressão, produzindo impactos sobre diversos campos de manifestação cultural (POSSENTI, 1995, p. 126).

Neste artigo, buscou-se mapear os discursos que compõem e mobilizam a categoria “politicamente correto” a partir do rastreamento dos discursos circulantes em matérias do jornal *Folha de S. Paulo*, publicadas entre 1991 e 2014. A fim de analisar 133 textos jornalísticos que compõem o *corpus*, partiu-se de um horizonte teórico-metodológico fundamentado nas considerações de Michel Foucault acerca da arqueologia do saber, tomando as matérias jornalísticas em sua irrupção histórica, e a capilaridade do poder, focalizando as regulações engendradas pelos discursos no atravessamento de sujeitos e instituições (FOUCAULT, 2008; 2012). Invocamos também outros teóricos da análise do discurso, como Patrick Charaudeau (2010; 2011), para pensar o discurso circulante e as imbricações entre os discursos midiático e político, e Osvald Ducrot (1987), para compreender as implicações em jogo nos usos da expressão “politicamente correto”.

A partir da análise de formações discursivas e das funções enunciativas que condicionam os lugares de fala dos sujeitos, conceitos caros a uma perspectiva arqueológica, espera-se chegar a uma leitura genealógica das relações de poder que se cristalizam na malha discursiva engendrada no debate público em torno da categoria “politicamente correto”. Assim, buscou-se compreender uma primeira dimensão do objeto de pesquisa, que diz respeito aos sentidos e valores vinculados à temática do politicamente correto; a segunda diz respeito ao mapeamento das posições intencionais envolvidas na rede capilar de poder, que marca o debate em torno do “politicamente correto” e as regulações visadas nesse contexto.

Neste artigo, organizamos nossas reflexões em dois tópicos principais: (a) Mapeamento, por meio da identificação de reiterações semânticas dos diferentes

significados, sentidos e valores atrelados ao politicamente correto nos enunciados que compõem as matérias jornalísticas de nosso *corpus*; (b) Levantamento, a partir das representações construídas pela *Folha de S.Paulo*, dos principais agentes e instituições sociais envolvidos nas discussões sobre o “politicamente correto” e dos discursos circulantes que atravessam esses lugares de fala.

De modo geral, as matérias evidenciam, desde suas primeiras leituras, que não há consenso no debate público acerca do sentido da expressão “politicamente correto”. Seus sentidos transformam-se não apenas ao longo do tempo, mas também conforme os diversos lugares de fala engajados em seu debate. Em outras palavras, o politicamente correto se apresenta, discursivamente, como categoria em disputa entre diversos agentes envolvidos em sua discussão pública. Sobre esses deslizamentos e disputas é que procuraremos nos debruçar nas próximas páginas desse trabalho.

Sentidos deslizantes

A partir do ano 1991, a categoria “politicamente correto” tornou-se pauta no jornalismo, e passou a ser discutida de forma ampla no debate público. Em nosso *corpus*, a unidade mais antiga intitula-se *Como ser politicamente correto*. A tira do cartunista Jeff Shesol, publicada inicialmente no jornal *The New York Times*, aborda, de modo irônico, a preocupação dos norte-americanos em serem “politicamente corretos”. Nesse momento, o campo circunscrito pela expressão já remetia a uma forma de conduta que visava respeitar todas as identidades. Esse comportamento, a ser assumido por cada indivíduo, também é descrito pela legenda, produzida pela *Folha* para acompanhar o cartum: Ser politicamente correto equivale a não possuir qualquer preconceito de raça, sexo, estilo de vida, etc. (CARELLI, 1991).

Essa publicação é muito representativa de uma tendência que se manifesta de modo muito evidente nos textos datados dos primeiros anos que compõem nosso *corpus*. Trata-se da necessidade de apresentar ao público leitor, a todo momento, o significado da expressão “politicamente correto”, buscando traduzir

o conceito de seu entendimento no contexto norte-americano, para uma possível aplicação à realidade brasileira. Daí, decorre a constatação do pressuposto em jogo na operação realizada pelo jornal. Se era preciso buscar uma “definição” para o “politicamente correto”, pressupõe-se que a expressão ainda não era conhecida, de modo amplo, pelo público brasileiro.

Nesse sentido, é possível inferir que, no início dos anos 1990, não havia debates com grande repercussão social sobre o assunto, em relação ao contexto brasileiro. Provavelmente, as discussões sobre o poder das palavras na reprodução de preconceitos ficavam restritas a setores engajados e acadêmicos. Dada essa conjuntura, parece-nos igualmente claro que a mídia brasileira, em especial a jornalística, a exemplo da *Folha de S.Paulo*, teve papel decisivo na introdução da categoria “politicamente correto” no debate público. Além disso, as discussões em torno da categoria “politicamente correto” no Brasil, em seu início, importavam concepções e entendimentos oriundos do contexto norte-americano. De fato, durante os anos 1990, especialmente na primeira metade da década, os textos que situavam nos Estados Unidos os debates sobre o PC têm presença expressiva em nosso *corpus*.

Nos primeiros momentos da discussão sobre o “politicamente correto” na *Folha de S.Paulo*, marcados por uma preocupação, por parte do jornal, em anunciar a suposta entrada do PC no Brasil, consideramos o estabelecimento de uma primeira fase do debate público sobre o tema, conforme recorte produzido pelo jornalismo brasileiro. Entre 1991 e 1994, período em que o uso da expressão se dá, principalmente, em matérias sobre comportamento e consumo, o “politicamente correto” é apresentado como “moda” ou “estilo de vida”. Há textos que dão dicas sobre como ser uma pessoa politicamente correta, como dar presentes politicamente corretos no Natal, ou, por exemplo, como identificar alguém politicamente correto. Os textos se dividem entre denunciar os “exageros” da “onda” politicamente correta, ainda que lhe atribuindo certa curiosidade, e descrever o PC como imperativo em nosso tempo, ao qual se devia estar “atenado”. Em todos os casos, porém, o subentendido a ser decifrado remete a uma despolitização dos debates classificados como “politicamente corretos”.

Em um segundo momento do debate, entre 1994 e o início dos anos 2000, nota-se que a expressão "politicamente correto" passa a ser empregada, paulatinamente, para qualificar personagens e ações brasileiras. A primeira matéria de nosso *corpus* a mobilizar a categoria "politicamente correto" para designar uma ação efetiva motivada por embates sociais e simbólicos próprios do contexto nacional foi publicada ainda no final de 1994. Intitulada "Negros vão à Justiça contra 'Pátria Minha'", e assinada pelo jornalista Armando Antenore, a notícia aborda a indignação de representantes da comunidade negra em São Paulo, que prometiam entrar na Justiça com uma notificação contra a Rede Globo de televisão, por conta de uma cena da telenovela *Pátria Minha*, em que um personagem, branco, ao acusar seu jardineiro, negro, de roubo, profere insultos de caráter racista (ANTENORE, 1994).

A matéria registra o embate de forças entre agentes sociais, travado na esfera pública, em torno do potencial ofensivo das palavras. É interessante notar que, segundo o texto, a categoria "politicamente correto" é invocada não pelo movimento negro, mas pelos roteiristas da novela. Segundo eles, a cena da manifestação de racismo foi idealizada como forma de conscientização do público, em nome do PC. Como se vê, não há consenso, entre diferentes agentes sociais, sobre o papel das palavras na promoção do racismo. O dissenso se dá também em relação ao sentido de "politicamente correto", e não apenas entre agentes sociais diversos. O próprio jornal, em momentos distintos, mobiliza a expressão com objetivos particulares. Um editorial publicado com o título "Racismo na TV", emprega o termo "politicamente correto" como forma de definir o momento em que se vivia, enquanto espécie de interdição cultural, que tornava improvável que os autores da novela levassem a público algum preconceito (RACISMO..., 1994).

Por fim, em uma terceira fase do debate em torno do "politicamente correto", identificada entre os anos 2000 e 2010, notamos que, à medida que o "politicamente correto" pareceu se integrar ao contexto brasileiro, em paralelo ao amadurecimento dos movimentos sociais no país, as pautas da *Folha* começaram a concentrar-se, nos cadernos de cultura, no debate público tornado visível pelo

jornalismo, e, sobretudo, de política, e a expressão foi ganhando sentido mais específico. A categoria “politicamente correto” deixa de se referir a uma forma de conduta genérica, estilo de vida ou comportamento “civilizado”, e passa a representar um modo de fazer política. Ao lado da ideia de assunção de uma bandeira política, a expressão em foco adquire contorno ideológico mais preciso.

Tornam-se cada vez mais frequentes textos sobre iniciativas de movimentos e organizações sociais, políticas afirmativas, processos judiciais contra manifestações consideradas “politicamente incorretas” e iniciativas governamentais em nome dos direitos humanos. A matéria “Patrulha de carnaval”, publicada em 26 de janeiro de 2004, mostra o que é considerado ideário do politicamente correto operando por meio de processos judiciais, movidos por políticos ou pela Igreja. A matéria mostra o cruzamento do politicamente correto com a esfera política, salientando ações de políticos, muitas vezes responsáveis pela abertura de processos judiciais, e questionando a postura da Justiça (ESCÓSSIA, 2004).

As políticas educacionais também se tornam objeto cada vez mais frequente das matérias jornalísticas. Em 2003, é publicado o artigo “Uma bobagem histórica”, que destaca o papel do Estado, por meio do sistema de ensino, na condução de ações consideradas politicamente corretas. O texto parte de uma lei sancionada pelo então presidente Lula, que implantaria aulas de cultura afrobrasileira nas escolas. (FREIRE, 2003).

Os debates sobre a influência dos princípios considerados politicamente corretos no campo da educação desaguam nas matérias, veiculadas em 2010, acerca das polêmicas envolvendo a adoção de obras de Monteiro Lobato em escolas públicas brasileiras. No ensaio “Caçada a Monteiro Lobato”, o PC é apresentado como uma tendência que, embora possa trazer progressos no combate à discriminação, é problemática, por trazer seriedade demais à obras culturais, interferindo excessivamente em sua forma e conteúdo (COELHO, 2010).

De fato, a problemática do racismo converte-se gradualmente, ao longo dos anos pesquisados, em foco privilegiado nas pautas sobre o PC. As matérias da *Folha de S. Paulo* que integram o *corpus* desta pesquisa, tanto as que criticam

quanto as que buscam salientar seus méritos, sem exceção, destacam o caráter intolerável do racismo em nossa sociedade e a necessidade de extingui-lo. Todas se constroem, dessa forma, tendo como pressuposto a legitimidade do discurso dos direitos humanos, ou vontade de verdade, usando o conceito foucaultiano, que emerge como forte condicionante entre a produção discursiva contemporânea. Nesse sentido, o ponto sobre o qual os textos discordam, com diversas matizes de opinião, recai sobre a eficácia e/ou pertinência das iniciativas classificadas como politicamente corretas na luta contra o racismo.

Agentes, instituições, lugares de fala

No *corpus* analisado, foram contabilizadas 49 matérias jornalísticas em que não são identificados os agentes sociais responsáveis pelo “politicamente correto”, isto é, *quem* exerce o PC, e de qual lugar institucional ele parte. Nesses textos, a categoria “politicamente correto” é mobilizada em referência a um pensamento genérico. Esse modo de se referir ao politicamente correto, talvez um modo mais “politicamente correto” de tratar o politicamente correto, sem apontar-lhe os responsáveis, gera, como efeito de sentido, a ideia de uma generalização, ou espraiamento, do que se entende por PC em todos os setores da vida social, ao mesmo tempo em que leva ao apagamento das condições históricas de sua emergência.

Esse dado, que marca muitos dos textos pesquisados, confere às iniciativas denominadas “politicamente corretas” um aspecto de coesão e unidade, como se o “politicamente correto” se constituísse, de fato, de um movimento coerente e autodenominado, o que nunca ocorreu no Brasil. Ao mesmo tempo, os discursos circulantes que emergem nas páginas da *Folha de S. Paulo* atestam a diversidade e pulverização de ações reunidas por diferentes agentes sociais e pelo próprio jornalismo, sob o rótulo do “politicamente correto”.

Examinando os episódios e agentes trazidos à tona na esfera pública pelo jornalismo, nota-se que os movimentos sociais e minorias, atuando ao lado de acadêmicos, pensadores e militantes políticos, têm papel importante nas discussões

e iniciativas em torno do que se entende por “politicamente correto” no Brasil. Não obstante, não constituem os únicos agentes sociais, cujo engajamento se faz decisivo nesse debate. Passando de uma perspectiva arqueológica a uma visão genealógica, buscando mapear os lugares institucionais que se engatam, discursivamente, nos embates em torno do PC, vê-se, para além dos movimentos sociais, o Estado, sobretudo por meio de políticas educacionais e da Justiça. A iniciativa privada, também assume papel decisivo no PC, por meio de empresas do ramo da comunicação.

Em relação a essa rede capilarizada de poderes e agências, é preciso notar que a ação dos movimentos sociais se dá pela tentativa de exercer pressão e influência junto a outros lugares institucionais, como o Estado, a Justiça e empresas privadas. É o que Ribeiro (2000), ao tratar do sucesso de implantação do politicamente correto na sociedade norte-americana, chama de cultura de *lobbies*. Isso porque, os movimentos sociais, sozinhos, não têm poder de legislação, e, tampouco, poder de sanção institucionalizado. Para que o engajamento na construção de uma linguagem considerada “mais correta” funcione e alcance toda a sociedade, é preciso negociar as possibilidades de regulação junto ao Estado.

Com o avançar dos anos 2000 e 2010, a abordagem da *Folha de S.Paulo* acerca das ações de movimentos sociais torna-se, paulatinamente, mais ancorada na materialidade das discussões e polêmicas que vêm à luz na esfera pública, na mesma medida em que se tornam mais consistentes as denúncias do jornal sobre ameaças à liberdade de expressão, representadas por ações classificadas como “politicamente corretas”. Não por acaso, são também raras as ocasiões em que o jornal concede voz a representantes de movimentos sociais e minorias. Esse dado é reforçado pelo fato de que, entre os anos 2000 e 2010, aumentou em nosso *corpus* a presença de formas textuais típicas do “comentário”, normalmente um gênero menos dialógico³.

3 Aqui, baseamo-nos na divisão dos gêneros jornalísticos entre “relato” e “comentário”, conforme proposto por Manuel Carlos Chaparro (2008).

Quanto à emergência dos movimentos sociais e a conformação de sua função enunciativa, é preciso sublinhar, dentre as condições socio-históricas que condicionam seu posicionamento discursivo, a visibilidade de saberes sobre direitos humanos e políticas de identidade na contemporaneidade. Esse discurso ganha projeção, e é redimensionado, na passagem do século XX para o XXI, com a emergência de novas vozes na esfera pública, participando ou reivindicando participação nas discussões políticas. Além disso, os movimentos sociais se inserem nas disputas políticas, em sentido amplo, alavancadas pela crise das instituições tradicionais, disputando um lugar institucional movediço e atravessado por embates diversos.

No que diz respeito à participação do papel estatal nas discussões em torno do “politicamente correto”, destacam-se, na cobertura da *Folha de S. Paulo*, iniciativas relacionadas à educação. O caso mais célebre, sem dúvida, diz respeito às polêmicas, em 2010, envolvendo a adoção do livro *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, pela rede pública de ensino. As polêmicas foram motivadas por denúncias do movimento negro acerca de passagens da obra consideradas racistas (CASTRO, 2010; NÃO FARIAM..., 2010; COELHO, 2010).

O que atravessa episódios como esse, fundamentando a ação do Estado, é a concepção da educação como dispositivo adequado à promoção de um discurso considerado mais “correto” ou inclusivo, à luz dos direitos humanos. Nos textos analisados, a atuação do Estado é apontada, frequentemente, com desconfiança. Nesse sentido, o argumento de que políticas educacionais “politicamente corretas” constituem parte de uma postura estatal paternalista, que visa à tutela de uma parte da população considerada mais “suscetível” e torna a educação “artificial”, é recorrente nas matérias presentes em nosso *corpus*.

O lançamento da cartilha *Politicamente correto e direitos humanos*, em 2005, pelo Governo Federal, é outro caso abordado de modo crítico. Ferreira Gullar (2005) qualificou imediatamente a iniciativa como censura. A *Folha* destacou a incoerência por trás da publicação da cartilha, ao apontar que, até mesmo o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva empregava, em seus discursos, termos

contrários às normas da cartilha proposta (DANTAS; SUWANN, 2005). Seja sob o argumento da inconsistência, ou pela denúncia da censura, os veículos de imprensa tradicionais posicionaram-se, em sua maioria, contra o projeto.

Ao mesmo tempo, a atuação do Estado em relação ao “politicamente correto” concretiza-se também na ação da Justiça, tema que recebe destaque entre as matérias de nosso *corpus*. Porém, é importante observar que a atuação judicial não se dá de modo isolado. É preciso que entidades sociais, ou indivíduos privados, entrem na Justiça contra manifestações que considerem ofensivas. No caso das discussões que mobilizam a categoria “politicamente correto”, há muitos casos em que a atuação da Justiça é motivada por denúncias e ações movidas por movimentos sociais, representantes de minorias, grupos organizados da sociedade civil e organizações não governamentais, em função de atitudes discriminatórias. No caso do Brasil, o racismo, sobretudo contra a comunidade negra, tem destaque entre as motivações de processos judiciais qualificados nos discursos circulantes como parte do “politicamente correto”.

O texto “Caso provoca polêmica entre juristas”, publicado em 9 de agosto de 1996, trata da polêmica que em torno da canção “Veja os cabelos dela”, de Francisco Everardo Oliveira Silva, o “Tiririca”. Dentre os episódios de que nosso *corpus* dá conta, esse caso constitui o primeiro, em termos cronológicos, em que se registra uma decisão judicial concreta, associada à expressão “politicamente correto”. Localizamos apenas em 1996, em nossa busca junto à *Folha de S. Paulo*, matérias sobre o caso que empregam a expressão “politicamente correto” e não em 1997, quando o processo foi ajuizado. A ação foi movida pelas ONGs Centro de Articulação das Populações Marginalizadas, Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, Grupo de União e Consciência Negra e Instituto Palmares. A ação foi motivada pela presença de trechos racistas na música, como nos versos “Essa nega fede, fede de lascar/ Bicha fedorenta, fede mais que gambá”.

Embora busque se construir sob efeitos de neutralidade, a matéria concede maior espaço a falas que questionam a decisão da Justiça de confiscar o CD de Tiririca – no caso, o advogado da *Folha* e o diretor geral do Instituto Brasileiro de

Direito Constitucional. Mesmo no trecho em que se apresentam os argumentos da Justiça em relação ao caso, tais formulações acabam sendo desconstruídas, ou, pelo menos, relativizadas pelo jornal. O título do texto, ao remeter à ausência de consenso entre juristas, leva ao subentendido de que a decisão da Justiça é, no mínimo, problemática (CASO..., 1996).

Na matéria, há o emprego da palavra “censura” para designar a decisão da Justiça, termo que decerto não é assumido pelo próprio texto da decisão, remetendo a um posicionamento que contraria o sustentado pelos juristas responsáveis pela sentença. Com efeito, o jornal afirma um distanciamento em relação à lógica que fundamenta a decisão judicial em foco. Além disso, a ideia de censura – vedada pela Constituição, embora o próprio sentido da palavra encontre-se sob disputa nos discursos sociais – empresta à decisão judicial sentido intolerável em uma sociedade democrática, de modo a desautorizá-la, ou, no mínimo, relativizá-la.

A iniciativa privada, a partir de episódios e textos que evidenciam a pilhagem, por empresas, de diretrizes relativas à linguagem, reunidas sob a rubrica “politicamente correto”, participam dos embates em torno do PC. Esse posicionamento, assumido, sobretudo, por empresas do ramo da comunicação, produtoras cinematográficas, editoras e jornais, ao mesmo tempo em que pode ser identificado como efeito do constrangimento gerado pela interdição produzida pelos discursos politicamente corretos, contribui para visibilidade, abrangência e efetividade dos princípios “politicamente corretos”. Como muitos dos princípios identificados no debate público sob a nomenclatura “politicamente correto” possuem força de lei, prevendo inclusive sanções, como o crime de injúria racial, essa apropriação, por empresas privadas, aparece por vezes em matérias de nosso *corpus* associada à ideia de “autocensura”.

Trata-se de uma discussão de grande relevância e complexa, pois depende da delimitação clara de um conceito de censura, que também se revela polissêmico. Se entendemos a censura como uma barreira que se coloca de modo a impedir o fluxo de informações e discursos na esfera pública, podemos pensar que, de fato, as empresas privadas, ao adotarem diretrizes reconhecidas como politicamente corretas,

incorrem em autocensura. Por outro lado, se pensamos em um conceito político de censura – associando-a ao exercício arbitrário do poder, em favor de interesses particulares, ou vinculando-a à ideia de violação de princípios democráticos, torna-se problemática a classificação da conduta das empresas, ao incorporarem princípios tidos como “politicamente corretos”, como forma de autocensura, já que muitas dessas medidas dizem respeito ao combate a formas diversas de discriminação.

Examinando as matérias de nosso *corpus*, o primeiro exemplo de incorporação, por parte de uma empresa, dos princípios “politicamente corretos” aparece na matéria que anuncia a “chegada” do PC ao Brasil – o que não deixa de ser emblemático no papel do discurso jornalístico, ao lado do Estado e de movimentos sociais, em fixar o politicamente correto no imaginário brasileiro. O texto, intitulado “‘Politicamente correto’ chega ao Brasil”, trata da veiculação de uma nova versão da canção infantil “Atirei o pau no gato”, produzida pela editora Brinque-Book. Na versão corrigida, foram incluídos os versos: “Não atire o pau no gato/ Porque isso não se faz/ O gatinho é nosso amigo/ Não se deve maltratar os animais”. Segundo a proprietária da editora, Suzana Camacho, a nova estrofe era considerada “mais saudável” (CARELLI, 1991).

Esse caso é sintomático não apenas da primeira fase de discussões sobre o politicamente correto no Brasil, evidencia também o fato de que empresas privadas ligadas à comunicação e à produção cultural, especialmente nos anos 1990, incorporaram modificações em termos de linguagem, expressões e vocabulário, identificadas sob o rótulo “politicamente correto” como estratégia de *marketing*. Não se trata, em casos como o da cantiga, de ceder a pressões externas, respeitar determinações com força de lei ou sucumbir ao temor da imposição de sanções. Na verdade, a incorporação de mudanças vocabulares, em episódios como esse, parte de uma tentativa de conquistar e ampliar o público consumidor, “sintonizado” com as novas tendências do mercado que chegavam até nós via Estados Unidos.

Em anos recentes, as discussões sobre o politicamente correto em relação à iniciativa privada aproximam-se de debates sobre a regulação de setores da comunicação. No ano 2000, a *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria intitulada

“Propagandas são alvo das mais inusitadas reclamações”, focalizando iniciativas do Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar), instituição que fiscaliza a ética da publicidade no Brasil. Como fundamento para muitas de suas decisões, aparecem os princípios politicamente corretos. O texto cita, por exemplo, uma resolução do Conar que pedia a alteração de um comercial de iogurte dietético da marca Parmalat, em que uma mulher acima do peso é alvo de brincadeiras em seu escritório. Na ocasião, a agência DM9DDB, responsável pela propaganda, alegou que a peça apenas retratava uma situação recorrente no cotidiano. Não obstante, o conselho, após receber queixas de consumidores, declarou que o anúncio era ofensivo aos obesos (SALLUM, 2000). Em casos desse tipo, mesmo naqueles em que se verificam decisões aparentemente espontâneas, não se pode desconsiderar o temor, por parte de setores privados, diante do risco de sofrerem processos diversos – por parte do Conar ou mesmo da Justiça.

Dessa forma, não é difícil supor que, a exemplo de outras esferas midiáticas, a imprensa também tenha incorporado mudanças lexicais e discursivas que condizem com princípios considerados, em discursos circulantes, como “politicamente corretos”. Em nosso *corpus*, o exemplo mais evidente a favor dessa hipótese está na matéria intitulada “Folha implanta o ‘Novo Manual da Redação’”, de 1 de maio de 1992. Dentre as novidades trazidas pela publicação, o texto apresenta um *box*, onde se lê “As palavras certas: o que a *Folha* considera ‘politicamente correto’” (FOLHA..., 1992). Nota-se que a expressão “politicamente correto” é utilizada em autorreferência, e como valor positivo. Também é evidente o propósito de autopromoção que se busca cumprir com a divulgação das novas orientações “politicamente corretas”, que indicavam o alinhamento do jornal às “novas tendências” do mercado editorial.

Considerações finais

Na arena da esfera pública, o jornalismo registra o embate de forças em jogo na disputa pelos sentidos das palavras. Essa disputa não deixa de estar envolvida em processos de mudança linguística. As palavras, seus sentidos e possibilidades

de significação, estão ligados aos discursos ou formações discursivas em que são inseridos e delineados. Nesse entendimento, como postulado pela análise do discurso, a relação entre as palavras e seus significados é sempre um produto histórico.

Ao lado das evidências em favor do caráter deslizante dos sentidos e valores da expressão “politicamente correto”, que se insere, no debate público brasileiro, na arena de múltiplas disputas, verificamos, em relação aos lugares de fala e regulações instituídas pelos discursos em nome do PC, que este se exerce na intersecção entre demandas de minorias, movimentos sociais, ações governamentais e a preocupação, por parte de empresas de mídia, com a adoção de políticas e linguagens “menos polêmicas”, ou “mais neutras”, a fim de se protegerem contra possíveis processos judiciais. A adoção dos manuais de redação por jornais brasileiros, a partir dos anos 1980, por exemplo, parece ser parte desse fenômeno. Ademais, é preciso notar que não são raros os casos em que empresas e agentes sociais privados incorporam princípios reconhecidos como “politicamente corretos” por afinidade ideológica ou estratégia de *marketing*. Entre demandas políticas e interesses comerciais, o politicamente correto se respalda, no Brasil, em objetivos e discursos de caráter muito diverso.

Além disso, o papel do jornalismo nas disputas discursivas travadas em torno do politicamente correto é fundamental. No Brasil, o discurso midiático – na construção que faz do espaço público – impulsiona e coloca em circulação discursos que mobilizam a categoria “politicamente correto”, oriundos principalmente do contexto norte-americano. Por isso, as mídias – com destaque para o jornalismo – tendo em vista sua inclinação maior a temas políticos do que, por exemplo, a televisão, e sem ainda, no início dos anos 1990, a concorrência da internet – contribuem para a introdução e visibilidade da expressão “politicamente correto” entre nós, ajudando também a cristalizar os diferentes sentidos a ela atados.

As disputas em torno do sentido, no caso dos debates sobre o politicamente correto, mantêm em suas fundações a questão dos limites entre o que pode e o que não deve ser dito. Isso nos leva a uma discussão de grande notoriedade nos dias de hoje, a discussão sobre os limites da liberdade de expressão. Esses conflitos se estabelecem em áreas de fronteira da liberdade de expressão, em

zonas onde tal princípio colide com outros direitos e valores. Esse processo de avaliação e discussão de direitos é trazido à tona na esfera pública pelas narrativas jornalísticas, como forma de discutir o estatuto da liberdade de expressão.

Hoje os jornais falam, e falam muito, sobre a censura e a liberdade de expressão. Se, sob ditaduras, a discussão sobre censura ficou encoberta pelo silêncio, hoje adquire visibilidade crescente nas narrativas midiáticas. A censura, colocada em pauta atualmente, deixa os bastidores do poder e é trazida à tona como encenação na esfera pública. Assim, no caso da *Folha de S.Paulo*, que, após a abertura democrática, em 1988, procurou construir para si a imagem de grande veículo defensor da democracia, pretendendo-se afirmar como “um jornal a serviço do Brasil”. O caráter decisivo do ideário da livre expressão e sua representação, caro a todo o jornalismo, fica particularmente evidente.

A partir dos discursos que atravessam o jornalismo, a democracia emerge como constante representação. Esses discursos não deixam de ser também formas de realização do poder, em sua rede microfísica. As práticas não discursivas apoiam-se em práticas discursivas, de modo que a própria democracia, como forma de organização político-social, deve realizar-se como discurso. Ou, em outro registro, vale dizer: é preciso que a democracia se realize como espetáculo, na esfera pública midiaticizada, para que, talvez, se realize na materialidade das relações político-sociais.

Referências

ANTENORE, A. Negros vão à Justiça contra “Pátria Minha”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1994. Disponível em: <<http://bit.ly/2pzPwN9>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

CARELLI, W. “Politicamente correto” chega ao Brasil. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1991.

CASO provoca polêmica entre juristas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1996. Disponível em: <<http://bit.ly/2piG1ik>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

CASTRO, R. Nada inocentes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 nov. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2p499eS>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2011.

CHAPARRO, M. C. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. São Paulo: Summus, 2008.

COELHO, M. Caçada a Monteiro Lobato. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 nov. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2q8eoLE>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

DANTAS, I.; SUWWAN, L. Lula usa em seus discursos termos vetados por cartilha. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 maio 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2p4xCQX>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

ESCÓSSIA, F. Patrulha de Carnaval. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 jan. 2004. Disponível em: <<http://bit.ly/2oMyiIa>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

FOLHA implanta o "Novo Manual da Redação". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 maio 1992.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2008.

FREIRE, V. T. Uma bobagem histórica. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2003. Disponível em: <<http://bit.ly/2q7TAEk>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

GULLAR, F. A coisa está branca. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 maio 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2qeZorY>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

“NÃO FARIAM isso se fosse Shakespeare”, diz professora. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 out. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2q8b0k4>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

RACISMO na TV. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1994. Disponível em: <<http://bit.ly/2owExnr>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

RIBEIRO, R. J. Grandeza e miséria do “politicamente correto”. In: _____. *A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SALLUM, E. Propagandas são alvo das mais inusitadas reclamações. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 jul. 2000. Disponível em: <<http://bit.ly/2p4wSvv>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

submetido em: 1 ago. 2016 | aprovado em: 1 set. 2016

Em defesa da complementaridade: uma análise dos encontros entre Habermas e Rancière¹

The defense of complementarity: encounters between Habermas and Rancière

*Vanessa Veiga de Oliveira*²

1 Agradeço a contribuição do professor André Guimarães Brasil (Universidade Federal de Minas Gerais) para o desenvolvimento deste artigo. Uma versão similar foi apresentada no GT Estética, Narrativas e Audiovisual no VI Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais. Agradeço a contribuição dos colegas.

2 Doutoranda em Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista Capes-Fulbright. veiga.jornalismo@gmail.com.

Resumo

O presente trabalho busca identificar diferenças e semelhanças entre os autores Jürgen Habermas e Jacques Rancière a partir de um paralelo entre os conceitos de dano e agir comunicativo, partilha do sensível e mundo da vida, e dissenso e consenso. A partir desse paralelo argumentamos que existe uma complementaridade na concepção de política entre os dois, ainda que suas perspectivas pareçam opostas, pois Rancière preocupa-se com a dimensão estética da política, enquanto Habermas valoriza o *logos* presente no processo argumentativo. Defendemos que ambos ressaltam a importância do ideal de igualdade e do dissenso que compõem a esfera pública (ou a partilha do sensível) para alcançarmos uma cena política.

Palavras-chave

Política, deliberação, estética.

Abstract

This paper seeks to identify differences and similarities between Habermas and Rancière from a parallel between the concepts of damage and communicative action, sensible sharing and world of life, and dissensus and consensus. We reflect on possible complementarity in the concept of politics between both authors, although their prospects appear to be opposed., Since Rancière is concerned with the aesthetic dimension of politics, while Habermas values the *logos* present in the argumentative process. We believe that both highlight the importance of the ideal of equality and the consideration of the various parts which build up the public sphere (or sensible sharing) to reach a political scene.

Keywords

Politics, deliberation, aesthetic.

A partir de uma análise comparativa dos pensamentos de Rancière e Habermas, este artigo realiza uma reflexão acerca dos elementos de uma cena política: a existência de um *dano*, de um *agir comunicativo*, de uma *partilha do sensível*, de um *mundo da vida*, e da produção de um *consenso* em meio à força do *dissenso*. Reconhecemos que a proposta de comparar os dois pensadores requer uma profunda e adequada reflexão, por se tratar de autores com extensa e densa produção. Alguns trabalhos, sobretudo os desenvolvidos no Brasil por Marques (2010, 2011, 2013a, 2013b), demonstram as diferenças de abordagem sobre política dos dois, uma vez que Rancière destaca o caráter estético dos processos políticos, enquanto Habermas abre pouco espaço para a dimensão sensível e defende o papel da racionalidade argumentativa em sua proposta de democracia deliberativa.

A tentativa de aproximar os dois pensadores é delimitada a partir do papel do processo comunicativo na definição de política. Começamos o trabalho abordando as definições gerais do conceito de dano em Rancière e do conceito de agir comunicativo em Habermas, apontando como a tradução do conflito em linguagem é importante para ambos definirem o que motiva uma ação política. Em seguida, exploramos as noções de “partilha do sensível” e de “mundo da vida” que dizem do lugar que serve de insumos para a ação política. Por último, refletimos sobre o papel do dissenso e do consenso na produção de um resultado político.

Ao final, esperamos evidenciar que Habermas e Rancière podem ser entendidos por meio de uma chave comum que destaca a concepção de política a partir da consideração de todas as partes, almejando um ideal de igualdade. Ressaltamos que não pretendemos negar as diferenças entre os autores, dado que elas precisam ser reconhecidas. Entretanto, buscamos aqui apontar alguns caminhos que podem levar a uma reflexão acerca da formação de processos políticos em Rancière e em Habermas.

A ideia de dano e de agir comunicativo

Nesta seção, o conceito de dano em Rancière e o conceito de agir comunicativo em Habermas serão abordados, considerando-os como os elementos fundantes de uma cena política.

O dano é um conceito fundamental em Rancière, sendo necessário para romper uma esfera apaziguada ou naturalizada e demonstrar que existe um conflito político. O desentendimento (ou dano) é revelado quando há um dissenso sobre o que significa falar, de quando a igualdade é colocada constantemente em questão, quando os sentidos e o compreensível estão em embate (RANCIÈRE, 2004; LELO; MARQUES, 2014). Nesse sentido, o desentendimento revela a existência de uma cena política. Segundo Rancière, “entre o útil e o justo, há o incomensurável do dano que sozinho institui a comunidade política como antagonismo de partes da comunidade que não são verdadeiras partes do corpo social” (RANCIÈRE, 1996, p. 34). Assim, Rancière busca ressaltar que em uma ordem aparentemente consensual (a ordem policial) existem partes que não são contadas nem consideradas.

Quando essas partes rompem a esfera de invisibilidade, institui-se de fato uma cena política. Sobre isso, Rancière afirma que,

O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. Há política por causa apenas de um universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, vinculando a apresentação da igualdade, como parte dos sem-parte, ao conflito das partes sociais. (RANCIÈRE, 1996, p. 50)

A política para Rancière está ligada à resistência à ordem policial. A todo momento a condição de igualdade deve ser verificada. Isso porque a igualdade, de acordo com o autor, não é um objetivo a ser atingido, pois, na verdade, a premissa de igualdade é responsável pela distribuição desigual dos lugares ocupados pelos sujeitos (RANCIÈRE, 2004; LELO; MARQUES, 2014). De tal modo, o dano é infinito, assim como a verificação da igualdade e a resistência à polícia (RANCIÈRE, 1996, p. 51). Ou seja, a política é a constante atividade que questiona as relações entre as partes que existem e não existem na sociedade.

Nesse sentido, Rancière defende uma concepção estética de política que vai além da política formal ou dos processos institucionalizados, para revelar que política é colocar em comunicação partes de um mesmo todo que estão separadas (RANCIÈRE, 1996; MARQUES, 2010).

Já em Habermas encontramos uma definição de política fundamentada no papel da linguagem e das trocas intersubjetivas. O autor defende que é por meio das trocas comunicativas que os sujeitos engajam-se em uma busca recíproca pelo entendimento na esfera social e política. Como um dos pensadores da teoria da democracia deliberativa, Habermas ressalta a racionalidade na constituição dos debates públicos.

Segundo o filósofo, as práticas relacionais acontecem por meio de atividades linguísticas e não linguísticas. De modo sintético, Habermas afirma que os atos de fala são os “proferimentos linguísticos como atos através dos quais um falante gostaria de chegar a um entendimento com outro falante sobre algo no mundo” (HABERMAS, 1990, p. 65).

O objetivo final das atividades linguísticas é o que diferencia o agir estratégico do agir comunicativo. O primeiro se refere aos atos de fala que visam transmitir informações a partir de um plano individual de ação, semelhante à proposta da teoria da escolha racional. Já o agir comunicativo refere-se aos atos de fala proposicionais, cuja racionalidade é orientada para um entendimento. Habermas explica:

Somente ao agir comunicativo é aplicável o princípio segundo o qual as limitações estruturais de uma linguagem compartilhada intersubjetivamente levam os atores – no sentido de uma necessidade transcendental tênue – a abandonar o egocentrismo de uma orientação pautada pelo fim racional de seu próprio sucesso e a se submeter aos critérios públicos da racionalidade do entendimento. (HABERMAS, 1990, p. 82)

A concepção do agir comunicativo pode ser entendida como elemento fundante da política para Habermas por dois fatores: primeiro, ressalta a importância do entendimento recíproco em um contexto que os sujeitos entram

em interação diante de dissensos constatados³. Nesse sentido, os conflitos (ou os desentendimentos) são estreitamente conectados com a linguagem, pois são os responsáveis por estimular os engajamentos dos indivíduos em trocas de razões públicas. Segundo, o agir comunicativo nos leva a refletir sobre o consenso. Habermas afirmar que o agir comunicativo considera que o entendimento habita na linguagem (1990, p. 71) e que essa compreensão não se trata apenas de entender a expressão gramatical ou a mensagem enviada. O entendimento possui caráter normativo, pois levanta critérios de validade.

Em um esforço para abordar Rancière e Habermas de modo comparativo, percebemos que o primeiro destaca o papel do dano para a existência de processos políticos. O desentendimento é responsável por fazer surgir a política, ao criar cenas polêmicas e ao romper com uma ordem policial. Por outro lado, Habermas privilegia o papel da linguagem e das trocas intersubjetivas para que um processo político tome o espaço público e aconteça, transformando a controvérsia – ou o desentendimento, nas palavras de Rancière – em uma tomada de decisão política.

Cabe, ainda, ressaltar que o próprio Rancière questiona os limites da linguagem na política, tão explorados por Habermas. Ele diz que:

Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolúvelmente a contagem que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta. (RANCIÈRE, 1996, p. 35)

Nessa passagem, Rancière destaca que a linguagem não deve ser entendida apenas como o uso da razão, pois há aqueles que não são vistos cujas vozes apenas imitam a voz articulada de quem realmente fala. A divisão entre quem detém e quem não detém a razão em uma cena política constitui a própria cena de argumentação, e pode ser mais reveladora do que necessariamente os argumentos enunciados

3 Habermas afirma que: "O entendimento através da linguagem funciona da seguinte maneira: os participantes da interação unem-se através da validade pretendida de suas ações de fala ou tomam em consideração os dissensos constatados. Através das ações de fala são levantadas pretensões de validade criticáveis, as quais apontam para um reconhecimento intersubjetivo" (HABERMAS, 1990, p. 72).

(1996, p. 49). Percebemos, portanto, que Rancière recusa a proposta de Habermas, centrada fortemente na racionalidade e que atribui às trocas intersubjetivas a função de dar significados ao mundo. O autor refuta essa ideia e defende que é o próprio sujeito quem afirma a si mesmo. Contudo, o ato de fala destacado por Habermas não é necessariamente excludente ou restrito àqueles com capacidade argumentativa. Sobre essa questão, diversos autores trabalharam com a emoção e com as histórias de vida (BICKFORD, 2006; POLLETA, LEE, 2006; MAIA, GARCÊZ, 2012; MANSBRIDGE, 1999; YOUNG, 2000) como elementos que também podem constituir processos deliberativos (MARQUES, 2010).

De tal maneira, ao enfatizar o poder do ato de fala, Habermas não necessariamente se afasta de Rancière. Ainda que as diferenças entre os dois autores devam ser reconhecidas, é preciso destacar que ambos revelam a importância da comunicação e da perspectiva relacional na formação da cena política que surge a partir de uma controvérsia – ou de um dano, como afirma Rancière.

A ideia de partilha do sensível e de mundo da vida

Após refletirmos sobre o surgimento de uma cena política, exploramos os elementos do desenrolar do processo político.

Tanto Rancière quanto Habermas abordam a existência de uma rede de significados comuns que afetam as interações que nela acontecem. A comparação da definição de partilha do sensível, desenvolvida por Rancière, e de mundo da vida, trabalhada por Habermas, aponta diferenças importantes. No entanto, ressaltamos um aspecto semelhante nas duas concepções: a consideração daquilo que entendemos como comum no processo político.

A política, em Rancière, surge a partir de um dano que revela a existência de partes na sociedade que não são contadas. De tal forma, entendemos que o comum não se refere àquilo que é “próprio”, “característico”, de um grupo, mas na verdade trata-se da prática de tornar visíveis – em um mesmo espaço – partes que não se reconheciam (MARQUES, 2011, p. 10). Essa concepção de “comum” está presente na acepção do conceito de comunidade de partilha.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

A constatação de que existem recortes no espaço compartilhado e que os sujeitos participam desse mundo comum em diferentes espaços, tempos e atividades nos leva a conceber que o mundo comum não é constituído pela supressão das diferenças (MARQUES, 2011). A princípio, o termo “comum” parece evocar as semelhanças e a igualdade, mas o que Rancière busca destacar é justamente o contrário: o mundo comum é constituído por uma constante verificação da igualdade e também por ser o lugar de exposição daquele que é excluído, que não é contado (MARQUES, 2011; RANCIÈRE, 2004, 2005). De tal forma, o mundo comum é uma proposta fundante para entendermos o surgimento da política. Segundo Rancière, a política só acontece nessa cena composta pela desigualdade. Assim, a partilha do sensível “envolve a produção de um público que é definido pela manifestação de um dano, pela percepção e nomeação de uma injustiça, de uma desigualdade, relacionada ao momento da constituição de um comum” (MARQUES, 2011, p. 34).

Habermas também irá se preocupar com a existência de uma dimensão coletiva que é a raiz de toda ação política. O autor explora o conceito de mundo da vida, o qual é formado em diferentes espaços, tempos e atividades (tal qual a partilha do sensível de Rancière), e revela um campo semântico traduzido nas práticas comunicativas que reproduz a cultura, a sociedade e os próprios sujeitos. Segundo Habermas (1990, p. 98),

Os componentes do mundo da vida – a cultura, a sociedade e as estruturas da personalidade – formam conjuntos de sentido complexos e comunicantes, embora estejam incorporados em substratos diferentes. O saber cultural está encarnado em formas simbólicas – em objetos de uso e tecnologia, em palavras e teorias, em livros e documentos, bem como em ações. A

sociedade encarna-se nas ordens institucionais, na normas do direito ou nas enraçaduras de práticas e costumes regulados normativamente.

De tal forma, podemos entender que o mundo da vida é o que nos capacita a compartilhar uma comunidade linguística, calcada em tradições, na continuidade de um saber válido, e em histórias de vida individuais. Novamente, a linguagem é, para Habermas, um elemento fundamental para a política, pois é por meio do agir comunicativo que os sujeitos podem se engajar em processos políticos.

Enquanto Rancière destaca o mundo comum como responsável por revelar os danos que motivam uma cena política, Habermas atribui ao mundo da vida outras três diferentes funções. Segundo o autor, o mundo da vida é responsável (1) por oferecer um horizonte comum para as interações comunicativas; (2) por oferecer um repertório semântico sob o qual os proferimentos podem ser interpretados; e (3) por proteger a atividade comunicativa dos riscos de desentendimento (HABERMAS, 1990; MARQUES, 2010, 2011).

Tanto Rancière quanto Habermas propõem a existência de um mundo cuja composição será fundamental para a inserção e a participação dos sujeitos na política. Reconhecemos que os dois conceitos – partilha do sensível e mundo da vida – são distintos. Rancière ressalta a questão da desigualdade e da injustiça presente na “existência de certas inexistências” no mundo comum, ou seja, das partes não contadas, as quais provocam o desentendimento. Já Habermas concebe o mundo da vida como o lugar do repertório comum, do conjunto de saberes e de significados compartilhados. Segundo o autor,

O mundo da vida estrutura-se através de tradições culturais, de ordens institucionais e de identidades criadas através de processos de socialização. [...] A prática comunicativa cotidiana, na qual o mundo da vida está centrado, alimenta-se de um jogo conjunto, resultante da reprodução cultural, da integração social e da socialização, e esse jogo está, por sua vez, enraizado nessa prática. (HABERMAS, 1990, p. 100)

Nesse sentido, Habermas se distancia da discussão sobre igualdade apresentada por Rancière em sua elaboração sobre o mundo comum, pois

seu mundo da vida refere-se ao conhecimento normatizado pelas tradições culturais. No entanto, o mundo da vida – tal qual a partilha do sensível de Rancière – também constitui o desenrolar da política, pois é um elemento que afeta o desempenho dos sujeitos nas atividades políticas, uma vez que repercute diretamente nas atividades linguísticas. Portanto, para o desenvolvimento da política, é necessária a existência de um mundo compartilhado que seja responsável por oferecer os insumos para a atividade política. Ainda que esses insumos sejam diametralmente diferentes – em Rancière é o desentendimento revelado pelo questionamento da igualdade, e em Habermas é a capacidade da linguagem ancorada no conjunto de sentidos –, ambos afetam a inserção e a participação dos sujeitos na cena política.

A ideia de dissenso e consenso

Nas seções anteriores, buscamos explorar os conceitos que dizem das condições que fazem surgir e desenrolar uma cena política. Com o propósito puramente de organizar o raciocínio, e não como tradução ou tentativa de rotular um pensamento muito mais complexo, os conceitos de dano (Rancière) e de agir comunicativo (Habermas) foram explorados como fios condutores para entender o surgimento de uma cena política; enquanto os conceitos de partilha do sensível (Rancière) e mundo da vida (Habermas) foram utilizados para compreender as condições da inserção e da participação dos sujeitos na atividade política. Nesta seção, pretendemos refletir acerca da ideia que muitos consideram como o objetivo final da política: a produção de um resultado consensual. Nossa proposta é problematizar como Rancière e Habermas entendem o consenso dentro da política e lançar provocações acerca da abordagem dos dois autores.

O consenso é certamente uma ideia da qual Rancière busca se afastar. O autor centraliza sua argumentação na importância do desentendimento – e não do consenso – para a existência de uma cena política. Aquilo que obedece a um consenso e aparenta “estar em paz” não é política; é, na verdade, a ordem policial. Rancière afirma que consenso é negar a natureza conflituosa da vida comum e,

por isso, “é, na verdade, a forma moderna de reduzir a política à polícia. E as filosofias do retorno da política e o regresso à política são a coroação ideológica desta despolitização eficaz” (Rancière, 2008, p. 7).

Nesta passagem Rancière aponta que o problema do consenso é que ele elimina a contestação e isso contribui para políticas elitistas voltadas para o poder hegemônico, ou seja, para o *establishment* das partes da partilha do sensível já conhecidas, e que mantêm a outra parte excluída. De tal forma, o consenso chega a ser um modo de despolitização e reduz a noção de política a um significado equivocado, mais próximo ao conceito de polícia. Rancière afirma que a ordem policial é aquela que define as divisões, as operações de agregação e de consentimento de coletividades (RANCIÈRE, 1996, p. 41-42).

O autor, ao trabalhar uma dimensão estética da política, procura ressaltar a criação de dissensos, que são constituídos daquilo que é da ordem do não dito. Marques explica que as cenas de dissenso, para Rancière, são responsáveis por promover a emancipação e as ações de resistência.

O dissenso, segundo Rancière, é um conflito estruturado em torno do que significa “falar” da partilha do sensível que delimita o horizonte do dizível e determina as relações entre ver, ouvir, fazer e pensar. O dissenso (ou desentendimento) é menos um atrito entre diferentes argumentos ou gêneros de discurso e mais um conflito entre uma dada distribuição do sensível e o que permanece fora dela, confrontando o quadro de percepção estabelecido. Os dissensos ou, como veremos mais adiante, as cenas de dissenso que promovem a emancipação e a criação de comunidades de partilha são ações de resistência que buscam encontrar maneiras de transformar o que é percebido como fixo e imutável. (MARQUES, 2011, p. 26)

De tal forma, podemos atribuir ao dissenso a constituição da política para Rancière. O dissenso instaura cenas polêmicas, paradoxais e provoca rupturas naquilo que até então era visível. E “são essas cenas polêmicas que permitem a oposição de um mundo comum a outro, a redistribuição de objetos e de imagens que formam um mundo comum dado, ou a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo” (MARQUES, 2011, p. 32).

Ao defender que são nos desentendimentos que se encontram a ruptura da ordem policial e o surgimento da política, Rancière demonstra que o consenso não leva a práticas de contestação e, por isso, não deve ser valorizado como objetivo de um processo político.

Por outro lado, o consenso ganha força no pensamento de Habermas ao propor um modelo de democracia cujas decisões assentidas⁴ por todos são produzidas pela troca de razões públicas.

Essa visão de que Habermas estimula a produção de consensos como resultado das atividades política é criticada por Rancière. Ele afirma que o filósofo frankfurtiano engessa o conceito de política, pois ele passaria a estar restrito a trocas intersubjetivas conduzidas por sujeitos que já eram contados na partilha do sensível. É uma crítica ao aspecto elitista de Habermas, cuja noção de política – para Rancière – está restrita aos que têm acesso e capacidade de fala. Rancière, ao criticar o consenso na política, cita a perspectiva de Habermas:

Política, no entanto, consiste em chamar em questão a divisão social/política, público/privado. A lógica pragmática habermasiana contém o mesmo tipo de círculo vicioso [a oposição entre o político e o social]. [...] Interlocução política, no entanto, é implantado precisamente em situações em que nenhum cenário antes de regular os objetos ou parceiros do comum existe. (RANCIÈRE, 2004, p. 7, tradução nossa)⁵

Contudo, Habermas enfatiza que o resultado das trocas comunicativas não é necessariamente um consenso, ou a força da maioria, mas sobretudo um entendimento mútuo que possui uma “força consensual” (HABERMAS, 1990, p. 71). A decisão política é alcançada ao passar por condições de validade e depende sempre do assentimento do outro que está implicado nas trocas comunicativas.

4 De acordo com Habermas, a tomada de decisão política deve passar pelos ideais normativos de deliberação: justificação, reciprocidade, inclusão, respeito, reflexividade e força do melhor argumento (HABERMAS, 1996).

5 No original: “Politics, however, consists of calling the social/political, private/public divide into question. Habermas’s pragmatic logic contains the same kind of vicious circle [the opposition between the political and the social]. [...] Political interlocution, though, is deployed precisely in situations where no prior scenario to regulate the objects or partners of the common exists”.

Para Rancière, o termo “consenso” está ligado a concordância, enquanto para Habermas está relacionado a entendimento. Rancière recusa a ordem consensual porque ela cria uma cena apaziguadora, eliminando os dissensos e, portanto, impedindo a existência da política.

Por outro lado, o termo “entendimento”, conforme proposto por Habermas, relaciona-se a um processo cognitivo de compreender as razões do pensamento do outro que está em relação. A força do melhor argumento, um dos ideais do processo deliberativo, é o princípio responsável por promover esse entendimento.

De tal forma, Habermas, ao defender a existência de processos políticos que estimulam trocas comunicativas, não necessariamente promove o estabelecimento de uma ordem consensual ou elimina a importância do dissenso⁶. A própria prática deliberativa só existe se houver um conflito (um desentendimento) que motive a troca de razões públicas em um ambiente livre de coerções, cujos participantes são considerados iguais. A proposta de democracia deliberativa – fundamentada na valorização do agir comunicativo – é celebrada por incluir os cidadãos no processo de decisão política considerando não as relações de poderes estabelecidos anteriormente, mas a utilização da racionalidade comunicativa. Tal sistema gera aprendizado social e legitimidade, pois se aproxima de um resultado mais justo possível, dado que a deliberação busca – nos seus pilares de inclusividade e publicidade – escutar as justificativas de todos os lados afetados pelo objeto em debate.

A troca de argumentos busca convencer o outro da plausibilidade e desejabilidade de uma determinada posição e da possibilidade de ele vir a preferi-la. [...] Ao argumentarem, os interlocutores se reconhecem uns aos outros como dotados de capacidades deliberativas, isto é, como moralmente capazes de entrar numa troca pública de razões. (MAIA, 2008, p. 36)

O agir comunicativo possui essa proposta de convencer o outro de sua posição por meio de justificativas válidas. O que se celebra no modelo de democracia

6 Habermas destaca a existência do dissenso nas trocas argumentativas quando afirma que “a dupla contingência a ser observada por cada formação de interação assume, no caso do agir comunicativo, a forma especialmente precária de um risco de dissenso, sempre presente e embutido no próprio mecanismo de entendimento; e todo dissenso implica grandes custos” (HABERMAS, 1990, p. 85).

deliberativa é o fato de o seu resultado político ser produzido por todos os concernidos e promover um ganho cognitivo aos seus participantes (COOKE, 2000).

De tal maneira, o papel do entendimento para Habermas está próximo da proposta de Rancière. Para ambos os pensadores, a política precisa considerar todas as partes para a produção de resultados mais justos.

Apontamentos finais

O caminho que este trabalho procurou traçar até aqui foi analisar conceitos fundamentais que definem a noção de política em Rancière e Habermas. Buscamos apontar as ideias centrais em cada um dos autores e lançar provocações acerca das semelhanças e diferenças nas abordagens desses pensadores.

Podemos afirmar que política para Rancière é o encontro entre a ordem naturalizada (a lógica policial) e a ordem não naturalizada que rompe o consenso e gera uma cena paradoxal. De tal forma, a política é um processo de desidentificação, promovido por um ato de subjetivação. A política instaura o dano, e com isso revela a existência de partes que não eram contadas na divisão provocada pela polícia na partilha do sensível. Com a política, há em curso um processo de emancipação, que constrói um mundo comum, sem apaziguar as diferenças. Segundo Rancière,

A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes. [...] A "discussão" do dano não é uma troca — sequer violenta — entre parceiros constituídos. Ela diz respeito à própria situação de palavra e a seus atores. Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo "entre" eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p. 40)

Um ato de fala polêmico é capaz de criar uma cena política, mas a concepção de política não deve ser reduzida à capacidade linguística. Dessa forma, a definição

de Rancière demonstra ser oposta à perspectiva de Habermas. O filósofo alemão concebe a política nas práticas intersubjetivas que acontecem por meio da linguagem, através do agir comunicativo. O conflito revelado na esfera pública produz trocas públicas de razões entre sujeitos em condições de igualdade. As partes excluídas também são consideradas nesse processo: a participação na política necessita somente da tomada de palavra, racionalmente motivada, e que é fundamentada no mundo da vida, responsável por reunir o repertório que nos permite interpretar e entender as demandas do outro. A política é, assim, esse processo dialógico que visa ao entendimento recíproco e à produção de decisões mais justas; que considera todas as partes envolvidas na contenda e promove um aprendizado. Habermas chega a afirmar que atividade comunicativa que visa ao entendimento leva os atores “a abandonar o egocentrismo de uma orientação pautada pelo fim racional de seu próprio sucesso” (HABERMAS, 1990, p. 82), em troca de um entendimento recíproco.

Uma vez assimilada a noção geral de política em Rancière e Habermas, procuramos lançar algumas provocações acerca da real diferença entre os dois autores em conceitos-chave de suas teorias. Nossa proposta não é eliminar as diferenças entre eles, as quais não podem ser negadas. De fato, ambos jogam luz em questões diferentes no processo político: Rancière debruça-se na origem da política, no desentendimento que é fundante para a existência da cena política. Por outro lado, percebemos que a contribuição mais destacada de Habermas está em discutir como ocorre (ou como idealmente deveria ocorrer) a dinâmica do processo político no modelo da democracia deliberativa, nesse sentido, o autor da Teoria Crítica esclarece mais sobre o desdobramento da política do que sobre o seu surgimento. De tal forma, ambos parecem desenvolver suas teorias acerca de momentos distintos da política; no entanto, argumentamos que isso não os coloca em oposição, mas em complementaridade. Tal argumento é reforçado ao percebermos a importância que os dois pensadores concedem ao papel do conflito, da dissonância, da inclusividade e da revelação das diferenças por meio da linguagem.

Tentamos problematizar neste trabalho a concepção dos dois autores acerca da importância da linguagem na política, sobre a existência de um mundo compartilhado que oferece insumos para os processos políticos e sobre a presença do consenso nas decisões políticas.

Ao final, acreditamos que a chave de encontro no pensamento de Rancière e Habermas está no ideal de igualdade. Ambos demonstram – por conceitos diferentes – que a política deve ser pautada por um projeto que considera todas as partes envolvidas na sociedade. Rancière diz das partes excluídas pela lógica policial na partilha do sensível, e Habermas diz das distintas perspectivas que devem estar presentes na deliberação. De tal modo, a política só se concretiza quando consegue dar conta da totalidade complexa que forma a esfera pública.

Ao propormos um trabalho que busca aproximar o pensamento de Rancière e Habermas, buscamos demonstrar que, para além das diferenças já exploradas por outros pesquisadores acerca dos dois autores, podemos encontrar também semelhanças ou pequenos pontos de encontro no complexo pensamento elaborado pelos dois filósofos.

Referências

COOKE, M. Five arguments for deliberative democracy. *Political Studies*, Hoboken, v. 48, n. 5, p. 947-969, 2000. Disponível em: <<http://bit.ly/2q7jPHP>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

HABERMAS, J. Ações, atos de fala, interações mediadas pela linguagem e mundo da vida. In: _____. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

HABERMAS, J.; REHG, W. *Between facts and norms: contributions to a discourse theory of law and democracy*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

LELO, T.; MARQUES, A. C. S. Democracia e pós-democracia no pensamentos político de Jacques Rancière a partir das noções de igualdade, ética e dissenso. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 15, p. 349-374, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2oNg5dF>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

MAIA, R. C. M.; GARCÉZ, R. L. Recognition, feelings of injustice and claim justification: a case study of deaf people's storytelling on the internet. *European Political Science Review*, v. 6, n. 3, p. 359-382, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2pAxxrhV>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

MAIA, R. C. M. *Mídia e Deliberação*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

MANSBRIDGE, J. Everyday Talk in Deliberative System. In: MACEDO, S. (Ed.). *Deliberative Politics: Essays on Democracy and Disagreement*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

MARQUES, A. C. S. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 25-39, 2011.

_____. Inter-relações entre estética e política: o papel das emoções, da experiência e da narrativa ficcional. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 19., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2qfV5wo>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Relações entre comunicação, estética e política a partir das abordagens conceituais de Habermas e Rancière. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. 15, n. 3, p. 150-159, 2013a. Disponível em: <<http://bit.ly/2q7iG3c>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. *Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 126-145, 2013b. Disponível em: <<http://bit.ly/2p5ds9y>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

POLLETA, F; LEE, J. Is telling stories good for democracy? rhetoric in public deliberation after 9/11. *American Sociological Review*, Thousand Oaks, v. 71, n. 5, p. 699-723, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2pArIIZ>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

RANCIÈRE, J. A estética como política. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 1-25, 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2pjbYqY>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. Introducing Disagreement. *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*, Abingdon, v. 9, n. 3, 2004. Disponível em: <<http://bit.ly/2p56ZeQ>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

_____. O dano: política e polícia. In: _____. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, P.; STAMP, R. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

YOUNG, I. Inclusive Political Communication. In: _____. *Inclusion and Democracy*. New York: Oxford University Press, 2000.

submetido em: 15 jun. 2016 | aprovado em: 15 jul. 2016

Entre indústrias culturais: a formação do cinema juvenil brasileiro

Amongst cultural industries: the foundation of Brazilian youth cinema

*Hilton Costa*¹

1 Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá. hcosta@uem.br



Ao se falar em produção em série de bens culturais, é ato recorrente pensar nos denominados países centrais: normalmente Estados Unidos da América e Europa Ocidental. Entretanto, a periferia também desenvolveu sua indústria cultural ou suas indústrias culturais – talvez o caso mais visível na atualidade seja o indiano –, uma vez que a produção em série de bens culturais é uma característica do capitalismo, presente tanto no centro quanto na periferia do sistema.

É possível afirmar que a indústria cultural brasileira ou no Brasil é o grande tema de Zuleika de Paula Bueno na obra *leia o livro, veja o filme, compre o disco*. No interior deste tema, a autora direciona seus esforços para o entendimento da constituição de um cinema juvenil no Brasil, referindo-se a *jovens* como aquelas pessoas que não teriam mais interesse nas produções infantis e nem nas películas adultas².

O intuito da autora é desenvolvido ao longo de 244 páginas divididas em cinco capítulos. O primeiro, denominado “A formação de um cinema juvenil”, é dedicado às “conhecidas transformações sofridas pelo cinema clássico norte-americano na década de 1950, as quais afetaram a indústria de filmes daquele país e alteraram mundialmente as práticas cinematográficas.” (p. 16). Ainda neste

2 Sem a conotação oferecida pelas locadoras vídeos para a expressão *cinema adulto* como sinônimo de pornografia.

capítulo, faz-se presente a discussão sobre a “consolidação da juventude como um agente social independente e dotado de poder” (p. 16). O segundo capítulo versa sobre “A consolidação de uma cultura juvenil-adolescente”; desta feita, “são analisados os intercâmbios existentes entre as estratégias das indústrias culturais” (p. 16). O terceiro capítulo, “Cinema e literatura de entretenimento juvenil”, preocupa-se em definir “as características de gênero do cinema juvenil encontradas na articulação deste com outras indústrias culturais, como a editorial, a fonográfica e a televisiva” (p. 16).

Por sua vez, o quarto capítulo, “Um cinema juvenil e musical”, perscruta “os mecanismos de sedução do público jovem a partir dos recursos sonoros musicais, geradores de uma lógica de repetição seriada” (p. 17), fato que seria “capaz de proporcionar”, para quem consome, “o prazer espectral, e para a indústria, a convergência entre a produção fonográfica e cinematográfica” (p. 17). Por fim, o capítulo cinco, “As relações entre cinema e televisão”, aborda “a criação de uma estética de videoclipe nas produções cinematográficas juvenis como uma tentativa de promover a intercambialidade dos filmes com outros meios e produtos” (p. 17).

A obra apresenta à leitora e ao leitor muito mais que a formação e o desenvolvimento de um cinema juvenil no Brasil. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco* pode ser pensado nos termos da sugestão de Max Weber, presente na conferência *Ciência como vocação*: “toda a obra científica ‘acabada’ não tem outro sentido senão o de fazer surgirem novas indagações” (WEBER, 2011, p. 32-33). Em grande medida, essa é a leitura que se faz aqui da obra de Bueno: buscar-se-á chamar atenção para algumas questões que o texto suscita.

Juventude

A autora alicerça sua reflexão nos Estudos Culturais, sobretudo nas premissas de Raymond Williams. Todavia, mesmo não sendo uma base fundamental do texto, os argumentos mobilizados levam a leitora e o leitor a pensar em Stuart Hall, em especial na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004). Pois

como seria possível falar em cinema jovem, juvenil, sem discutir a construção dessa categoria e identidade no Brasil? Bueno convida a pensar sobre essa questão. A remissão feita ao texto de Eric J. Hobsbawm referente à construção da juventude é das mais pertinentes. Hobsbawm (1995) defende a ideia da íntima relação entre o mercado e a construção da juventude. O autor, tomando como caso exemplar os Estados Unidos, argumenta que o mercado localiza uma faixa importante de pessoas com renda não desprezível – e ainda sem atenção específica – e constrói a ideia de juventude.

O filme estrelado por James Dean, *Rebel without a cause* (1955), analisado por Bueno, foi um marco importante desse processo. Apesar dessa película não ter sido construída para ser um filme especificamente juvenil, ela veio a se tornar um dos pioneiros do gênero. Assim, para falar de cinema juvenil, a autora traz à baila a discussão sobre a construção da juventude no Brasil, que, ao contrário dos Estados Unidos da América, não possuía uma camada tão expressiva de pessoas “jovens” com renda suficiente para ser um mercado atrativo. A indústria cultural brasileira, como as demais, teve que construir seu público – todavia, um público com menos renda que seu análogo estadunidense.

Nesse ponto Bueno lança questões interessantes. Uma delas é a de como a Bossa Nova foi utilizada como elemento central para a composição do cinema juvenil de praia no Brasil: o verão eterno das pessoas sempre jovens e que raramente são constrangidas pela necessidade de reprodução da vida material. Essa composição oferecia um modelo de existência a ser buscado (consumido), bem como um modelo de juventude: pessoas de classe média alta “preocupadas em nascer e morrer”.

Uma fórmula de longa duração

Um ritmo acelerado da narrativa, um casal heterossexual como protagonista, superação de dificuldades, a ação sendo acompanhada por músicas conhecidas (ou que se tornariam conhecidas) e a inserção de artistas musicais de destaque (no momento dado) em números musicais (o “parar para cantar”) são elementos

de longa duração na produção do cinema de entretenimento no Brasil desde as chanchadas, passando pelos filmes dos Trapalhões e da Jovem Guarda, chegando à adaptação cinematográfica de Faroeste Caboclo (canção da Legião Urbana composta por Renato Russo) e à cinebiografia de Cazuza.

A persistência desses elementos é algo que chama atenção e conduz à indagação: por que tais elementos permanecem? Uma hipótese: as pessoas se sentem bem diante desse tipo de composição, pois reconhecem a “fórmula” e seus códigos interpretativos sem maiores esforços. Nessa direção, é difícil não se lembrar de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006) quando os autores destacam que sob a indústria cultural já se sabe o desfecho do filme logo na primeira cena, já se conhece o desenrolar da música nos acordes iniciais, pois tudo segue a “fórmula”, que é apreciada pelas pessoas por ser facilmente apreensível, já que estaria internalizada. Esse tipo de análise conduz a outras perguntas: a manutenção da “fórmula” se daria pela “exigência” do público de ter diante dos olhos algo “facilmente” apreensível? Ou é a indústria que não deseja abrir mão de uma “fórmula” à qual está acostumada e que domina? Estas são questões que a obra deixa para quem a lê.

Biografias

A associação de ramos da indústria cultural é um fenômeno recorrente na atualidade. O filme vira livro, o livro é escrito como se fosse um roteiro (para ser filmado), as personagens do filme ou livro viram brinquedos ou colecionáveis, a moda inspirada nas personagens toma conta das lojas de *prêt-à-porter*, tudo acompanhado pela trilha sonora adequada e assim por diante. Esse processo tem uma historicidade que é recuperada e discutida por Bueno. É nesse momento que a autora aborda algumas biografias de pessoas que se mostram interessantes para o entendimento do campo do entretenimento no Brasil, suas trajetórias revelam dinâmicas coletivas relevantes. Destaca-se aqui a figura de Nelson Motta.

Motta promovia shows, criava trilhas sonoras para cinema e televisão, dirigia uma gravadora, compunha músicas, produzia discos e programas de televisão e,

mais recentemente, também passou a escrever biografias. Ele atuava (e atua) em vários ramos da indústria cultural. Bueno nos indica que vários filmes brasileiros juvenis utilizavam como estratégia de divulgação lançar primeiro as canções da trilha sonora, colocá-las nas rádios – se tudo desse certo fazê-las *hits* –, vindo posteriormente o filme e tudo mais que o acompanharia, de roupas a álbuns de figurinhas. Nesse tipo de estratégia, contar com Motta na equipe poderia ser um capital fundamental, pois sua versatilidade e inserção em vários segmentos da indústria cultural permitiam que ele “pautasse” o campo. A análise de Bueno instiga não só a pensar mais sobre Nelson Motta como em outras pessoas com possibilidades parecidas, como Augusto José Botelho Schmidt (Pena Schmidt) e Arnolpho Lima Filho (Liminha).

Ser ou não ser? Entretenimento ou Arte?

Ainda seguindo a ideia weberiana – ou a ideia construída a partir das considerações de Weber – de que o bom trabalho é aquele que permite a formulação de novas indagações, um dos pontos mais interessantes lançados para a reflexão em *Leia o livro, veja o filme, compre o disco* é o impasse do cinema brasileiro: fazer um cinema de entretenimento ou um cinema de arte? Abraçar a causa de um cinema de entretenimento é ter que, por um lado, enfrentar os grandes estúdios estadunidenses e sua estrutura de distribuição e controle das salas de exibição. Por outro, assumir o cinema como entretenimento seria retirar dele a “missão civilizadora”, “educadora” ou outras iniciativas análogas. A opção por um cinema de arte consistiria na produção de películas de autor, de autora, preocupadas em discutir o campo do cinema e/ou questões sociopolíticas. Esse debate entre entretenimento e arte demarca, em grande medida, estereótipos segundo os quais seria impossível que o cinema de entretenimento discutisse questões “importantes”, enquanto o cinema de arte não poderia “divertir”. A criação desse tipo de dicotomia não parece ser muito útil a quem produz cinema no Brasil. Todavia, ela se faz presente e os produtores e produtoras têm que escolher seu “lado”.

Com efeito, existe uma coisa que aproxima tanto o cinema de entretenimento quanto o de arte no Brasil: a incapacidade quase geral de autofinanciamento que se dá por inúmeros motivos, dentre os quais merece destaque o controle das salas de exibição e a distribuição e divulgação das películas por parte de companhias transnacionais, notadamente as empresas estadunidenses. Entretanto, essa situação não pode obliterar a dificuldade do cinema brasileiro em criar um público maior para si, que, por sua vez, pode estar articulada ao ser ou não ser da produção cinematográfica brasileira: arte ou entretenimento. Esses e outros fatores conduzem o cinema brasileiro a uma dependência do Estado, seja de modo direto ou indireto (as leis de incentivo ao audiovisual são uma ação estatal). *Leia o livro, veja o filme, compre o disco* permite pensar a respeito dessas questões, mesmo não sendo esse o foco central da obra.

Entre indústrias culturais

As indústrias do cinema, da música, da televisão, da literatura, da moda e da propaganda são autônomas, com suas próprias regras internas, mas que se combinam e/ou se opõem com a mesma frequência. O estudo da formação do cinema juvenil no Brasil revela essas situações; *Leia o livro, veja o filme, compre o disco* demonstra com nitidez esses movimentos. A música impulsionando o filme, e este canonizando a interpretação da canção pop: *Bete Balanço* (1984) revela muito disso. A música e o cinema se retroalimentando se conectam a televisão com a massificação do videoclipe, e todas essas vertentes começam a divulgar um *estilo de vida* e/ou um *modo de vida* cujo aspecto estético, a que denominamos “vestimentas”, pode e deve ser demonstrado externamente.

A moda, então, se conecta ao parque industrial que já conta com o cinema, a música e a televisão. Ela pode se alimentar de um estilo musical como o *punk*, mas na maioria das vezes é difícil perceber o que veio primeiro. Por exemplo, entre os góticos contemporâneos o que veio primeiro a filosofia, o estilo de vida, as vestimentas ou as músicas? Questões semelhantes se apresentam no universo da música eletrônica e do hip-hop.

As estratégias multifacetadas de divulgação dos produtos da indústria cultural aproximam cinema, música e moda com a propaganda. Essas vertentes da indústria cultural podem ser observadas em fenômenos recentes da literatura que parecem escritos para se tornar filmes, com suas músicas-tema, roupas particulares e *estilos de vida* a oferecer.

Leia o livro, veja o filme, compre o disco, além de levar o leitor e a leitora pelo universo da produção cinematográfica brasileira, indicando que desde muito cedo esta foi diversificada, conduz quem passa por suas páginas à convicção de outras possibilidades para se pensar o cinema realizado no Brasil, permitindo a formulação de uma série de excelentes perguntas para futuras pesquisas.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.p. 99-138.

BUENO, Z. P. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco*. Formação do cinema juvenil brasileiro. Maringá: Eduem, 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOBBSAWM, E. J. *A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WEBER, M. *Ciência e Política: duas vocações*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

submetido em: 7 out. 2016 | aprovado em: 6 fev. 2017