

Crítica melodramática e crítica suja: uma introdução

Thiago Ansel¹

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
anselthiago@gmail.com

Resumo

Na década de 2000, a produção cultural periférica mobilizou considerável atenção da crítica acadêmica no campo da comunicação. No período, o potencial transgressivo foi a principal medida a partir da qual manifestações identificadas com as periferias eram consideradas. A ênfase na capacidade ou fracasso em desafiar o estabelecido fez parte de um modelo interpretativo que tomava o discurso dos interlocutores periféricos como alternativa radical ao discurso do poder e, portanto, limpa de suas marcas. Explorando um repertório ligado ora à higiene, ora à religiosidade - em que a separação é gesto chave na produção de pureza -, o artigo trata da necessidade de abordar as culturas subalternas sem depender do que se chamou de crítica melodramática, a qual consiste na separação radical entre os discursos estabelecidos e transgressores.

Palavras-chave

Mídia e periferia, poder, crítica, pureza.

Abstract

In the 2000s, the ghetto cultural production mobilized considerable attention from academic criticism in the field of communication. During that period, the transgressive potential was the main measure from which expressions identified with the ghettos were considered. The emphasis on the capacity or failure to challenge what was established was part of an interpretive model that takes the discourse of interlocutors from ghettos as a radical alternative to the speech of power and, therefore, free of its marks. Exploring a repertoire on hygiene and religion - in which the separation is a key gesture in the production of purity -, the article addresses the need to talk about the subaltern cultures without depending on what was called melodramatic criticism, which consists in the radical separation between the established and the transgressing discourses.

Keywords

Media and ghetto, power, criticism, purity.

Crítica melodramática

Na primeira década dos anos 2000, a grande visibilidade da produção artístico-cultural brasileira (muito notadamente as experiências no campo do audiovisual) identificada com as periferias urbanas desempenhou um papel importante na rearticulação de discursos de denúncia da injustiça social, do racismo e da violência. Nesse contexto, a favela se consolidou como personagem paradigmático do drama social das grandes metrópoles – seja por sua simples existência como expressão concreta das desigualdades ou pela gama de atrocidades das quais esses locais foram e ainda são palco².

A consolidação do que Ângela Prysthon (2004) chamou de “cânone periférico”³ (p. 5) nos anos 2000 teve rebatimentos não só entre setores ligados às artes e à produção cultural, mas também entre aqueles dedicados à crítica – onde se destacam os acadêmicos da área de comunicação⁴, cujos objetos de estudo refletem dilemas em que as representações têm grande importância. Enquanto as energias criativas e críticas privilegiavam temáticas periféricas, ressurgiu ainda uma polêmica sobre o mandato para elaboração de representações de tais territórios e seus personagens. Em suma, os periféricos passaram a questionar também a legitimidade de atores sociais não oriundos das periferias urbanas para produzirem narrativas sobre elas. A denúncia das

2 De acordo com Waiselfisz (2013), no Brasil, para cada jovem branco assassinado, quase três negros são vítimas de homicídio. Segundo o IBGE (2010), nas favelas do país (os aglomerados subnormais) residem dois habitantes negros para cada branco, embora a população do Brasil seja 51% negra e 48% branca.

3 A autora chama de “espécie de espetacularização da subalternidade”, que acontece a partir do final da década de 1990, quando as periferias passaram a ocupar o centro do debate cultural.

4 As narrativas midiáticas e a produção criativa, articuladas a partir dos espaços populares ou sobre eles, são objeto de reflexão de expressiva parcela dos pesquisadores da área de Comunicação nesta década. Muitos dos professores vinculados ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ investigaram, no mínimo de forma transversal, aspectos das culturas periféricas e suas diferentes expressões (HERSCHMANN, 2000; COUTINHO; PAIVA, 2006; FREIRE FILHO; HERSCHMANN; PAIVA, 2004; SOVIK, 2000, 2014; VAZ, 2005; VILLAÇA, 2007, 2007b, 2008, 2011; JAGUARIBE, 2007; BENTES, 2001, 2007, 2010; BENTES; HERSCHMANN, 2002, entre outros). Ainda sobre a produção acadêmica, tomando também como ilustração apenas o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ, entre os anos de 2004 e 2011 foram apresentados, entre teses e dissertações, 17 trabalhos que tratam de iniciativas ou problemas de comunicação diretamente relacionados às favelas e periferias.

injustiças, da desigualdade e da violência, tão insistentemente lida em filmes como *Cidade de Deus* e outros de sua linhagem, era alvo de outra denúncia, agora a respeito do mapa de privilégios na produção de narrativas de todos os tipos sobre o cotidiano dos espaços populares.

Renasce dessas “lutas pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2007, p. 121) das periferias, com grande força, a reivindicação da experiência subjetiva (principalmente a advinda da opressão social) como forma de legitimação, principalmente, entre interlocutores de origem popular.

O drama da cadeia e favela
Túmulo, sangue
Sirene, choros e vela
[...]
Histórias, registros
Escritos
Não é conto
Nem fábula
Lenda ou mito
[...]
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama

Os versos de “Negro Drama”⁵ dos Racionais MC’s (2002) sintetizam parte da tensão embutida no questionamento “quem pode falar sobre/por quem?”, fruto de uma forte interconexão entre experiência e legitimidade social para a produção de verdade. Por sua vez, os diferentes recursos mais ou menos explicitamente reivindicatórios de experiências não mediadas, sobretudo, a partir do testemunho, encontram forte acolhida na então florescente tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que, de acordo com Sarlo (2007,

5 Eleito, em 2007, um dos 100 maiores discos da música brasileira pela revista especializada *Rolling Stone*. A escolha foi feita a partir de votos de 60 estudiosos, produtores e jornalistas da cena musical brasileira. Um dos critérios de seleção destacados teria sido o “valor artístico intrínseco e importância histórica, ou seja, quanto o álbum influenciou outros artistas” (ROLLING STONE, 2007). Dez anos antes, o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) vendeu mais de 1,5 milhão de cópias. O videoclipe da faixa *Diário de um Detento* – sobre o massacre do Carandiru –, do mesmo CD, ganhou o Prêmio *Escolha da Audiência* da MTV, mostrando o aparentemente paradoxal sucesso do grupo entre jovens da classe média.

p. 18), se propunha “a reconstruir a textura da vida e a verdade abrigada na rememoração da experiência e revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma experiência subjetiva, que hoje [2007] se expande sobre os estudos passados e os estudos culturais do presente”.

Ao atacar o Eu como lugar de produção de verdade no contexto do que chamou de “guinada subjetiva”, Sarlo coloca em evidência a constante reiteração de uma qualidade inabordável no testemunho, uma vez que a primeira pessoa desfruta de uma espécie de autoridade inquestionável, de uma “capacidade impositiva, de presença, que falta à terceira pessoa” (Ibid., p. 88). Diferentemente da autora, mais preocupada em questionar a validade da experiência como produtora de conhecimento, opondo por vezes crítica e testemunho⁶, o objetivo aqui é recolocar sua abordagem a partir da suspeita de que a crítica não só estimulou essa produção de verdade a partir do Eu, mas também a demandou, principalmente, no contexto do cânone periférico brasileiro dos anos 2000. Nesse contexto, os discursos em primeira pessoa extraem suas forças, além da capacidade impositiva de presença (“Eu estive lá!”), também da pressuposição de que uma verdade reprimida deve se libertar, dando vazão a uma narrativa sufocada tanto pela injustiça social quanto pelas regras de produção de enunciados aceitáveis das quais deve também, a qualquer custo, se livrar⁷ (SARLO, 2007).

Se “a verdade é inseparável dos processos que a estabelecem”, como escreve Deleuze, (2005, p. 72) é provável que a crítica tenha tido papel fundamental no estabelecimento do Eu como posição de grande legitimidade. Não porque “aceitou” a imposição desse regime discursivo, mas porque auxiliou

6 A autora, na verdade, oscila entre afirmar que a crítica demandou o testemunho ou a ele se submeteu. Como no trecho: “A memória é um bem comum, um dever (como se disse no caso europeu) e uma necessidade jurídica, moral e política. Além da aceitação dessas características, é bem difícil estabelecer uma perspectiva que se proponha a examinar de modo crítico a narração das vítimas”. (SARLO, 2007, p.47)

7 Trata-se, ainda segundo Sarlo (2007, p. 116), de um movimento de democratização dos atores históricos “que dá palavra aos excluídos, aos sem título, aos sem voz”, não só nas ciências humanas, mas também nos meios de comunicação que começam a buscar a fala “do homem da rua”.

seu estabelecimento. A hipótese, portanto, é de que a atitude crítica que iluminou a experiência subjetiva do pobre como lugar por excelência de articulação de narrativas legítimas e de vocação fundamentalmente contra-hegemônica apresenta um conjunto de aproximações com o que Brooks (1976) chamou de “imaginação melodramática”: o ímpeto de conduzir a narrativa além da superfície do real, perseguindo verdades que lhe tenham sido arrancadas; de desencavar discursos obstaculizados por uma ordem repressiva; de “expressar tudo”; buscar a moral oculta nas relações de uma trama (em especial as antagônicas e de opressão); mostrar em dado momento como os gestos dos personagens foram e devem ser necessariamente metafóricos, com significações sempre além das literais; e, por fim, reiterar a polarização moral heróis (ou vítimas e heróis) e vilões.

Elizabeth Anker (2012) afirma que se pode encontrar estrutura narrativa e elementos temáticos do gênero melodramático em muitos dos textos teóricos contemporâneos inscritos principalmente na tradição de esquerda. A autora percebeu em parte dessa produção uma “forma de crítica que questiona dramaticamente as estruturas sociais opressivas e as relações desiguais de poder” e a batizou de “Melodrama de Esquerda” (*Left Melodrama*) (ANKER, 2012, p. 131). Segundo Anker, a análise político-teórica nesse modelo “se desenrola dentro de um drama intensificado que emprega categorizações de vilania e de vitimização, ciclos de emoção (*pathos*) e ação, e uma economia moral do bem e do mal para organizar a investigação crítica” (Loc. cit.).

Usando uma visão de mundo moralmente polarizada, melodramas significam bondade no sofrimento das vítimas e o mal na ferocidade cruel dos antagonistas. O prejuízo da vítima no centro da narrativa divide o mundo e exige retribuição ou redenção como resposta. Muitos melodramas prometem uma teleologia da mudança que pode corrigir os danos sociais que diagnosticam. Eles valorizam os impotentes e difamam os poderosos, mesmo que os tipos de personagens impotentes e poderosos possam mudar radicalmente em diferentes textos e momentos históricos; no interior dos melodramas, as ações humanas são muitas vezes ditadas pela posição social, os personagens de fato individuais são muitas vezes substitutos metonímicos para classes econômicas ou sociais. (Ibid., p. 136).

Quando Anker observa que a atitude crítica melodramática transforma indivíduos em substitutos metonímicos de classes, ela mostra ainda que tal experiência subjetiva drena sua capacidade de produzir verdade também da possibilidade de sintetizar, sobretudo, os sofrimentos de um grupo social reconhecível – neste caso, sofrimento produzido pelas injustiças sociais e pela violência contra suas vítimas preferenciais.

Uma das características mais marcantes do boom da produção periférica e de sua crítica na década passada foram as referências ao advento da “voz dos sem voz” e os intensos debates sobre as possibilidades de autorrepresentação dos pobres. Tais vozes foram frequentemente abordadas como se até então tivessem sido completamente sufocadas por interditos que vão das desigualdades sociais expressas na falta de acesso aos meios e tecnologias da comunicação até o desprestígio dos interlocutores periféricos diante das instituições sociais legítimas⁸. Assim, o binômio silêncio/voz tornou-se uma espécie de pedra de toque do debate erudito-acadêmico em torno das tensões entre mídia e periferia na primeira década dos anos 2000.

Silêncio/voz, experiência subjetiva como lugar de verdade e ordem opressiva a ser superada são três ingredientes comuns à imaginação melodramática⁹ e à produção crítica da última década, preocupada com a ideia

8 A história das favelas não é uma história do silêncio (se é que tal coisa existe). Já no início do século XX, se no vocábulo da administração pública, a favela surge significada como problema. Na música, por exemplo, ela será representada de formas menos unívocas. O cancionero popular é um dos mais importantes acervos documentais sobre a favela. No período de consolidação desse tipo de habitação popular na paisagem urbana do Rio de Janeiro, primeiro entra em cena “Favella” – como nome próprio –, tema da polca (instrumental) Morro da Favella, de Passos, Bornéo e Barnabé, cujo registro sonoro data de 1917. (MARCIER; OLIVEIRA, 2006, p. 65) Pouco mais de dez anos mais tarde, em 1928, a favela – já como substantivo – passará a figurar entre as letras de composições como *Favela vai abaixo* e *Não quero saber mais dela*, de J.B. da Silva (Sinhô); e *Foram-se os malandros*, de Casquinha e Donga. São incontáveis as narrativas produzidas sobre esses espaços, em diferentes linguagens, em rigorosamente todas as décadas antes dos anos 2000.

9 Cumpre ressaltar que melodrama aqui aparece no sentido menos pejorativo possível. Como explica Brooks (1976, p. 20): “Melodrama é, de fato, em geral, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade: ele se esforça para encontrar, articular, demonstrar, ‘provar’ a existência de um universo moral que, embora tenha sido posto em questão, mascarado pela vilania e perversões de julgamento, existe e pode servir para afirmar a sua presença e sua força categórica entre os homens”.

de autorrepresentação. A ordem do dia, de outro lado, era fazer falar e ouvir os interlocutores legítimos – fosse diretamente ou por meio de sua produção artística –, contribuindo para a valorização da retórica testemunhal. Segundo Sarlo (2007),

O testemunho por sua auto-representação como verdade de um sujeito que relata sua experiência, exige não ser submetido às regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência, quando não a do sofrimento, que é justamente a que deve ser examinada (p. 38).

Mais do que não se deixar submeter, nesse contexto o testemunho está ligado a um desejo difuso, ou necessidade crítica de transgredir regras de enunciação (falar sobre os “sem voz” ou ouvi-los), inscritos em uma tradição reflexiva comprometida com a transgressão e sua correlata, a ruptura do silêncio. Como consequência principal, a potência transgressiva foi a grande medida a partir da qual a crítica julgou e ainda tem julgado muito da produção artística periférica ou sobre as periferias.

“A transgressão é um gesto relativo ao limite”, diz Foucault (2001, p. 32) em seu *Prefácio à Transgressão*. O ato transgressor transpõe sem parar uma linha que atrás dele se fecha e se fecha ao ser cruzada mais uma vez. “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade do seu ser: a inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto” (Loc. cit.). O filósofo se pergunta nesse texto se o limite pode existir no “gesto que gloriosamente o atravessa e o nega” (Ibid., p.32). Os interditos das injustiças sociais e das regras de produção de enunciados existem apenas para serem superados. Essa superação, justo como nos melodramas, depende da revelação de uma verdade oculta, de uma voz legítima que não só denuncia, mas também explica como funcionam as menores engrenagens da opressão, rompendo o silêncio, os limites, revelando o segredo.

É como se as hierarquias sociais funcionassem apenas porque falta dizer ou mostrar algo sobre elas. Como se sempre houvesse coisas por dizer,

um destino que traz a possibilidade de falar sobre ou mostrar algo que tenha potência de transformar o estabelecido e, por fim, transgredir sua ordem. O Foucault de *História da Sexualidade* ajuda a pensar a partir de outra perspectiva. Lá, o filósofo diz que a característica das sociedades modernas não é terem condenado o sexo à obscuridade do silêncio, mas justamente valorizado o tema como segredo:

Não obstante, seria preciso interrogar justamente esse tema tão frequente de que o sexo está fora do discurso e que somente a suspensão de um obstáculo, a quebra de um segredo pode abrir caminho que conduz até ele. Esse tema não seria parte da injunção que suscita o discurso? Não seria para incitar a falar, para sempre levar a recomençar a falar nesse tema que, nas fronteiras de todo o discurso atual, ele é exibido como o segredo que é indispensável de desencavar (FOUCAULT, 2005, p. 41).

Deleuze, em *Foucault*, complementa:

Cada época enuncia perfeitamente tudo o que há de mais cínico em sua política, como o mais cru de sua sexualidade, de tal forma que a transgressão tem pouco mérito. Cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado. [...] Que tudo seja sempre dito, em cada época, talvez seja esse o maior princípio histórico de Foucault (DELEUZE, 2005, p. 63).

Isso não quer dizer que tudo seja imediatamente visível, nem legível, explica o filósofo. A questão, como já foi dito, é de quais verdades podem ser extraídas dos procedimentos de sua produção (Ibid., p. 72). E como operaram tais procedimentos – e me refiro a toda uma produção teórica do campo da comunicação – na última década, na análise dos diálogos (ou embates) entre mídia e periferia? Predominou aí uma tendência crítica de *iluminar* o pobre como sujeito ativo, que fala por si e difere dos clichês midiáticos. Com isso não estou acusando o discurso erudito-acadêmico de ter colocado um estereótipo no lugar de outro, ou de ter se equivocado, mas afirmando que foi produzida uma forma específica de *luminosidade*. Segundo Deleuze (2005, p. 62), as visibilidades são formas de luminosidade, criadas pela própria luz.

As visibilidades não se confundem com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações (DELEUZE, 2005, p. 62).

O lampejo pelo qual algo se torna visível não se refere à singularidade de um discurso, e nem “rachar as coisas” ao movimento de busca pela verdade interior delas. As cintilações produzidas pelas luminosidades descritas por Deleuze em *Foucault* são como os enunciados e suas condições extrativas. Tudo em uma época está visível ou dito se for possível alcançar as condições de extração dos enunciados, se conseguirmos mapear os regimes de visibilidade, e assim suas formas de luminosidade.

Se o regime erudito-acadêmico produziu um pobre comprometido com a ruptura do silêncio, não é porque tal tipo foi mera fantasia, equívoco ou sequer parcialidade, e sim o relâmpago possível, como diria o filósofo francês. O modelo crítico abordado aqui, efetivamente, surge de demandas colocadas por problemas específicos dos anos 2000, os quais exigiram boa dose de imaginação melodramática em suas análises, nas quais, por opção, foram operadas separações radicais entre discurso do estereótipo (do poder) e seus objetos (os pobres); entre poder, crítica e pobres. Ao mesmo tempo, a centralidade do corolário da autorrepresentação, fruto da necessidade de separação dramática, trouxe a ênfase na independência das narratividades, como se o discurso dos interlocutores periféricos fosse, de fato, uma alternativa radical ao discurso da mídia hegemônica e, por fim, um outro do poder, *limpo*. Tal modelo teve e tem seus rendimentos críticos. No entanto, o problema colocado tem origem nas perguntas sobre quais outros tipos de luminosidades são possíveis hoje, e que outras cintilações estes podem produzir. A seção seguinte trata de *como* pretende-se respondê-las.

Crítica suja

Explorando um repertório ligado ora à higiene, ora à religiosidade, a seguir busca-se evidenciar a necessidade de artifícios críticos capazes de abordar a emergência de manifestações identificadas com as culturas subalternas sem depender do que se chamou aqui de forma melodramática (que seria, em suma, a separação radical entre os discursos hegemônicos e contra-hegemônicos). O ponto de partida é contribuição do trabalho de Mary Douglas sobre as modernas formas de produção de pureza, segundo as quais “[a] santidade é o atributo da divindade. Sua raiz significa ‘colocado separadamente’”¹⁰ (DOUGLAS, 2012, p. 66). Seja no moderno léxico da higiene ou no mais tradicional, conectado ao misticismo e à religião, a separação é o gesto-chave.

Danto (2005) é um dos autores que interpreta a separação promovida por um determinado regime de visibilidade/enunciação, utilizando analogias religiosas como artifício. Faz isso, por exemplo, para pensar sobre as distinções entre objetos banais e obras de arte não baseadas em propriedades inerentes a essas coisas. O autor mostra como a identificação de algo como sendo de caráter religioso o exclui da órbita das realidades corriqueiras:

a água benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum. De forma correspondente, há um paralelo lógico a ser estabelecido entre as fronteiras de certos recintos sagrados (como a gruta de Dionísio) e o recinto onde os acontecimentos são oficialmente classificados como arte (DANTO, 2005, p. 55).

Agamben (2007) define religião justamente como aquilo que opera separação, retirando coisas, lugares, animais ou pessoas de seu uso ordinário, transferindo-os para uma esfera à parte do mundo. Para o filósofo, toda a

10 Curiosamente, em *Melodramatic Imagination*, Brooks (1976, p. 16) nota que o Iluminismo trouxe uma sede renovada pelo sagrado, como reação à sua perda na forma tradicional. A partir de então, o status de sagrado passa a ser cada vez mais conectado ao universo individual, à personalidade: “The incipit of modernity is the first page of Rousseau’s confessions, with its insistence on the uniqueness of his individual inner being, his difference from all other man, and on the necessity of Expressing that being in its totality. (...) Melodrama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms”.

separação, e não só a de culto, conserva um núcleo religioso. Central nessa dinâmica é o sacrifício, dispositivo que regula a passagem de uma esfera a outra, por meio de ritos. A transferência, entretanto, se dá do mundo profano para o sagrado, mas também ao contrário:

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas *exta*: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam simplesmente ser comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Mas é Mary Douglas quem estabelece mais claramente um trânsito entre as metáforas religiosas e aquelas ligadas à higiene. Em *Pureza e Perigo* (2012), a antropóloga destaca a existência de duas diferenças fundamentais entre as ideias ocidentais contemporâneas de profanação e as das chamadas culturas primitivas. A primeira é que sujeira para o mundo ocidental tem a ver com higiene ou estética e não com religião. A segunda “é que nossa ideia de sujeira é dominada pelo conhecimento de organismos patogênicos”. (DOUGLAS, 2012, p. 50). Douglas lembra que a descoberta da transmissão de doenças por bactérias no século XIX produziu, além de uma revolução na medicina, uma mudança na percepção de sujeira que, daí para frente, ficou estritamente ligada ao contexto de patogenicidade¹¹ (Ibid.). Contudo,

Se pudéssemos abstrair patogenia e higiene de nossa noção de sujeira, estaremos diante da velha definição de sujeira como um tópico inoportuno. Esta é uma abordagem muito sugestiva. Implica duas condições: um conjunto de relações ordenadas e uma contravenção desta ordem. Sujeira, então, não é nunca um acontecimento único, isolado. Onde há sujeira, há sistema. Sujeira é um subproduto de

11 Mesmo assim, ressalta Douglas (2012, p. 50), “obviamente, nossas ideias sobre sujeira não são tão recentes. Devemos fazer um esforço para pensarmos além dos últimos cem anos e analisar as bases do ato de evitar a sujeira antes de sua transformação pela bacteriologia; por exemplo, antes que o ato de cuspir habilmente numa escarradeira fosse considerado anti-higiênico”.

uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. Esta ideia de sujeira leva-nos diretamente ao campo do simbolismo e promete uma ligação com sistemas mais obviamente simbólicos de pureza. Podemos reconhecer nas nossas próprias noções de sujeira que estamos usando uma espécie *omnibus compendium* que inclui todos os elementos rejeitados de sistemas ordenados. É uma ideia relativa. Sapatos não são em si sujos, mas é sujeira colocá-los na mesa da sala de jantar. (Loc. cit.).

Sujeira, portanto, é matéria fora do lugar. Todos os exemplos de objetos ou comportamentos poluentes oferecidos por Douglas não representam em si poluição. Seus respectivos status dependem tanto de seus lugares quanto os enunciados das condições das quais são extraídos. A metáfora da sujeira, nesse sentido, acena com uma vantagem estratégica, a qual reside em permitir um avanço não necessariamente conectado à ideia de superação dialética ou transgressão do limite imposto pelo regime anterior (nem mesmo do modelo crítico melodramático). Uma crítica suja, dessa forma, consiste menos em deplorar o esquecimento ou silenciamento sobre a existência de outros tipos de pobres que não os interessados em desarticular estereótipos, e mais em destacar que em toda época existem enunciados sujos, isto é, que não têm lugar em dado tipo de regime.

Observar a forma de luminosidade que visibilizou o pobre no discurso erudito desde o início dos anos 2000 permite que percebamos um sem-número de estéticas plenamente identificadas com o universo popular, porém deixadas de fora da vasta produção crítica erudita sobre a cultura periférica e seus dilemas. O pagode romântico que surge nos anos 1990, com grupos como Raça Negra, é um grande exemplo de estética popular profanada pelo pop e seu apelo mercadológico. Na área de comunicação e teoria cultural há um “silêncio”¹² digno de nota sobre esse gênero (sobretudo se pensarmos na quantidade de produção acadêmica sobre a cultura popular urbana na última década), que (por

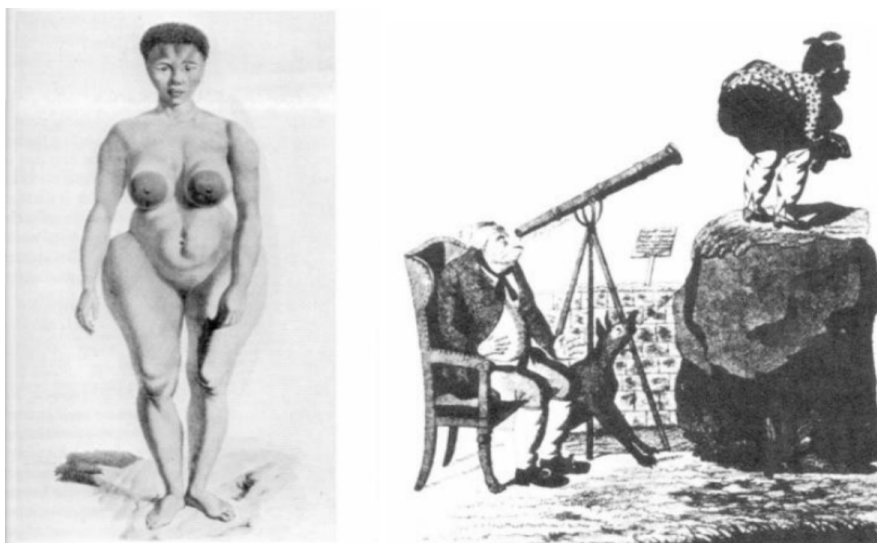
12 Trotta (2007) foi o único pesquisador encontrado no levantamento bibliográfico deste artigo a escrever sobre o pagode romântico.

enquanto) parece nada ter de desarticulador de estereótipos, embora conserve grande identificação com os pobres.

Contudo, a afirmação da existência de fronteiras tão rigidamente delimitadas entre o interior e o exterior do regime erudito-acadêmico parece pouco sustentável na prática, uma vez que nada necessariamente barra a entrada de novos objetos de análise – principalmente em se tratando do campo da comunicação, marcado pelo ecletismo.



Figuras 1 e 2: *Revista O Globo*, 23 de setembro de 2012 e Site do jornal *Extra*, 21 de junho de 2009 (acessado em 18 de maio de 2013)



Figuras 3 e 4: Ilustração de Saartje Baartman nua e caricatura alemã do século XIX, na qual um homem observa a Vênus Hotentote através de um telescópio (HALL, 1997).

As figuras 1, 2, 3 e 4 mostram como se dão alguns processos de inclusão desses temas, quando as imagens em questão – que em outros regimes seriam inadequadas ou inadmissíveis – podem ser encaradas sem constrangimento algum. Na figura 1, a relação que *A Origem do Mundo*, de Courbet, mantém com o cânone artístico é capaz de autorizar a genitália feminina a estampar a capa da *Revista O Globo*. A figura 2 é uma notícia sobre um curso que teve como tema “Mídia e Pornografia”, no qual filmes do gênero foram exibidos em sala de aula, submetidos ao regime da produção do conhecimento acadêmico. Da mesma forma em que no exemplo histórico das figuras 4 e 5 o discurso científico autoriza o olhar. Trata-se do caso de Saartje Baartman, a Vênus Hotentote – uma mulher africana exibida como atração de circo na Europa do século XIX. Hall (1997) demonstra, ao analisar a história de Baartman, o discurso do interesse científico servindo de álibi para que observadores sigam olhando de forma minuciosa seu corpo, negando ao mesmo tempo a natureza sexual de seu olhar.

A figura da sujeira então permite pensar as formas privilegiadas e apócrifas de conceber o popular no imaginário erudito-acadêmico sem depender de um esquema em que essas posições – dentro e fora – precisem ser analisadas como se fossem estáticas e sem pontos de interseção. Assim como o que vem a ser sujeira pode variar de acordo com conjunturas histórico-culturais, não há nada em si nos objetos e estéticas ontem ignorados que amanhã os impeçam de tornarem-se temas de obsessivo interesse. Esse modelo prescinde da ideia de que as hierarquias sociais funcionam porque falta dizer ou mostrar algo sobre elas ou de que a opressão e as injustiças sociais só se mantêm porque as regras de enunciação não foram transgredidas e o silêncio das vítimas não pôde ser rompido, revelando o segredo que sustenta uma dominação.

O intolerável não tem um em si. O que é suportável ou não depende do regime de visibilidade em que aparece. Portanto, se existe figuração intolerável do pobre, ela somente vale se for considerada em relação aos regimes de visibilidade de sua época. Assim, a forma melodramática disse tudo que poderia ter dito. Uma crítica suja, por seu turno, concentra-se mais na moldura do que

na figura. Sujeira é tão somente uma aposta em uma metáfora intelectual que propõe “efetuar a fusão instantânea de dois domínios de experiência distintos em uma imagem iluminadora, icônica e englobadora”. (NISBET, 1969 apud TURNER, 2008, p.21) Ao invés de comparar e opor dois pensamentos e considerar que um toma o lugar do outro, esta proposta busca aproximar domínios diferentes unindo-os sob um significado, criando assim um artifício para pensar.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANKER, E. Left Melodrama. *Contemporary Political Theory*, [s.l.], v. 11, n. 2, p. 130-152, 2012.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul.-dez. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

_____. Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2002.

_____. Deslocamentos Subjetivos e Reservas de Mundo. In: COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 19., 2010. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

_____; HERSCHMANN, M. O espetáculo do contradiscurso. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 ago. 2002. Caderno Mais.

BROOKS, P. The Melodramatic Imagination. In: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1976.

COUTINHO, E.; PAIVA, R. Escola Popular de Comunicação Crítica: uma experiência contra-hegemônica na periferia do Rio de Janeiro. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, abril de 2007.

DANTO, A. *A Transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOUGLAS, M. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M.; PAIVA, R. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. *E-Compós*, v. 1, 2004.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005.

_____. Prefácio à transgressão. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

HALL, S. The spectacle of the Other. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 1997. p 223-290.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. *Revista Novos Estudos*, n. 78, jul. 2007.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARCIER, M. O.; OLIVEIRA, J. S. de. A palavra é favela. In: ZALUAR, A.; ALVITO; M. *Um século de Favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

PRYTHON, A. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?. In: COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 13., 2004. São Bernardo do Campo: Compós, 2004.

REVISTA O GLOBO, 23 de setembro de 2012.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SOBRAL, M. Curso inédito da UFF sobre Mídia e Pornografia analisa mudanças no mercado e faz sucesso entre alunos. *Extra* [online], 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/brasil/curso-inedito-da-uff-sobre-midia-pornografia-analisa-mudancas-no-mercado-faz-sucesso-entre-alunos-303241.html>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

SOVIK, L. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. *Caderno CRH*, Salvador, n. 33, p. 247-255, 2000.

_____. Os projetos culturais e seu significado social. *Galáxia*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 172-182, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/10411/14551>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

TROTTA, F. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 115-127, jun. 2007.

TURNER, V. *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: EdUFF, 2008.

VAZ, P. et al. Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário do crime. In: COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 14., 2005. Niterói: Compós, 2005.

VILLAÇA, Nízia. A expansão das marcas e o DNA periférico. *Dobras*, Barueri, v. 1, p. 58-65, 2007.

_____. Moda e periferia: negociações midiáticas. In: COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 16., 2007. Curitiba: Compós, 2007.

_____. Comunicação, consumo e políticas periféricas. *Cenários da Comunicação*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 75-82, 2008.

_____. *A periferia pop na Idade Mídia*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WASELFISZ, J. J.: Mapa da violência 2013: homicídios e juventude no Brasil. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO Brasil, 2013.

submetido em: 06 abr. 2015 | aprovado em: 08 jun. 2015