

NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MIDIÁTICOS



Volume 8 N. 1

Novos Olhares - ISSN 2238-7714

Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos
Publicação semestral on-line do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais (PPGMPA) da ECA/USP

Vol. 8, n. 1 (1º semestre de 2019)

Revista surgida em 1997 como publicação impressa com o ISSN 1516-5981. O formato eletrônico e a edição em volume anual com dois números foram adotados em 2012, ano em que a numeração da revista foi reiniciada.



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos: publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

ISSN 2238-7714

Volume 8 – número 1 – 1º semestre de 2019

Editoria

Eduardo Vicente – Universidade de São Paulo

Conselho Editorial Científico

Ana Maria Balogh – Universidade Paulista
Claudia Lago – Universidade de São Paulo
Cláudio Rodrigues Coração – Universidade Federal de Ouro Preto
David King Dunaway – University of New Mexico
Eduardo Morettin – Universidade de São Paulo
Elizabeth Saad – Universidade de São Paulo
Fernando Resende – Universidade Federal Fluminense
Gilberto Prado – Universidade de São Paulo
Gislene Silva – Universidade Federal de Santa Catarina
Irineu Guerrini Jr. – Faculdade Cásper Líbero
Laura Loguercio Canepa – Universidade Anhembi Morumbi
Leonardo De Marchi – Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Luiz Signates – Universidade Federal de Goiás
Manuel Angel Fernandez Sande – Universidad Complutense de Madrid
Marcia Perencin Tondato – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP
Mauro Wilton de Sousa – Universidade de São Paulo
Mayra Rodrigues Gomes – Universidade de São Paulo
Rafael Duarte Oliveira Venancio – Universidade Federal de Uberlândia
Regina Lucia Gomes – Universidade Federal da Bahia
Rosana de Lima Soares – Universidade de São Paulo
Salwa Castelo-Branco – Universidade Nova de Lisboa
Samuel José Holanda de Paiva – Universidade Federal de São Carlos
Suzana Reck Miranda – Universidade Federal de São Carlos
Vander Casaqui – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP

Comissão Editorial

Daniel Gambaro – Universidade de São Paulo
Nivaldo Ferraz – Universidade Anhembi Morumbi

Consultores Ad Hoc

Andrea Limberto Leite – Universidade de São Paulo
Eliza Bachega Casadei – Escola Superior de Propaganda e Marketing/SP
Ivan Paganotti – Universidade de São Paulo
Juliana Doretto – FIAM-FAAM Centro Universitário
Mariane Harumi Murakami – Universidade de São Paulo
Sílvio Antonio Luiz Anaz – Universidade de São Paulo

Projeto Gráfico

Revista Novos Olhares

Produção Editorial: Tikinet

Revisão: Maísa Kawata e Gabriel Silva | Tikinet
Diagramação: Pamela Silva | Tikinet

Normas para publicação e condições para o envio de colaborações poderão ser encontradas no site da revista (www.eca.usp.br/novosolhares), que se reserva o direito de aceitar ou não as colaborações enviadas. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Revista Novos Olhares
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, prédio 4
Cidade Universitária, São Paulo-SP
CEP: 05508-900
e-mail: novosolhares@usp.br

Apresentação

5

ARTIGOS

Comunicação, subjetividade e transporte nas Cidades

Janice caiafa

7

Nostalgia e demonização : o senso comum do apoio ao intervencionismo militar no Brasil antes de Bolsonaro

Luiz Signates

20

Disputas ideológicas, cultra negra e jornalismo cultural: a crítica musical carioca e os bailes de soul dos anos 1970

Luciana Xavier de Oliveira

33

Representações Identitárias em disputa em um mundo em transformação: uma análise dos filmes *A forma da água*, *Pantera Negra* e *Uma mulher fantástica*

Ana Lucia Enne

Flávia Lages de Castro

Ohana Boy Oliveira

47

O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa (e outros títulos)

Michelle Sales

61

A filmagem acidental dos acontecimentos e o regime visual do século XXI

Felipe Polydoro

73

Entre Lolita e Lana Del Rey: fabricações mercadológicas da sexualidade no corpo feminino sob noções de gesto, presença e esvanecimento

Cláudio Rodrigues Coração

William David Vieira

87

Comunicação e administração: dois campos que dialogam no ambiente organizacional

Ivone de Lourdes Oliveira

Marcela Vouguinha

97

"Ouça sempre o outro lado": a pluralidade de fontes na perspectiva dos manuais de redação

Elise Azambuja Souza

Júlia Capovilla Luz Ramos

109

Televisão e Ideologia: as relações de dominação em *Homeland*

Andrei Maurey

120

Mensagens de afeto: uma reflexão sobre o valor pedagógico da publicidade a partir do anúncio Balões da Apple

Beatriz Braga Bezerra

133

Apresentação

É com orgulho e alegria que apresentamos aos leitores mais uma edição da *Novos Olhares*. Graças ao apoio fundamental da Universidade de São Paulo, através do portal de revistas do Sistema Integrado de Bibliotecas, e à confiança e empenho de autores e pareceristas, temos conseguido manter aberto este espaço de partilha do conhecimento criado em 2007 pelo Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa e pelo Grupo de Estudos de Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos.

A edição atual traz onze artigos, dos quais três estão mais diretamente voltados a temáticas identitárias e à representação midiática. É o caso do texto de Ohana Boy Oliveira, Ana Lucia Enne e Flávia Lages de Castro que, partindo da análise de três filmes recentes – *A forma da água* (Guillermo del Toro, 2017), *Uma mulher fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) e *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018) –, refletem sobre a centralidade dos eixos identitários nas disputas por representação em práticas sociais da contemporaneidade. Luciana Xavier de Oliveira discute como o jornalismo cultural e a crítica musical carioca dos anos 1970 abordaram o Movimento Black Rio, apresentando uma reflexão sobre disputas em torno da defesa da tradição e autenticidade, em oposição a discursos de modernidade e cooptação, nas dinâmicas da cultura popular. Já Cláudio Rodrigues Coração e William David Vieira trabalham a possibilidade de exploração mercadológica do corpo da cantora estadunidense Lana Del Rey a partir da análise de sua apresentação em São Paulo, no Festival Planeta Terra, em 2013, considerando o esvanecimento entre Del Rey e a personagem Lolita, de Vladimir Nabokov, aura convocada pela artista em seu show.

As questões políticas e ideológicas, criadas ou reverberadas na esfera midiática, também representam um importante denominador comum dessa edição, sendo traduzidas especialmente em três artigos. Luiz Signates busca compreender os fundamentos das ideias sustentadas pelos apoiadores do intervencionismo militar no Brasil e, com esse objetivo, sintetiza os resultados de uma pesquisa qualitativa realizada no segundo semestre de 2017, em Goiânia-GO, um ano antes da eleição de Jair Bolsonaro. Andrei Maurey oferece uma análise do seriado *Homeland: segurança nacional* (Showtime, 2011), apontando usos sociais das formas simbólicas que reproduzem relações de dominação e refletindo sobre o seu potencial reprodutor e difusor de ideologias. Júlia Capovilla Luz Ramos e Elise Azambuja Souza, por sua vez, analisam criticamente a forma como os manuais de redação dos jornais brasileiros *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Zero Hora* e *Estado de Minas* abordam o acionamento de fontes jornalísticas e a ideia de pluralidade de versões como formas de garantir isenção e objetividade às narrativas jornalísticas.

Também sensível a essas questões, mas mais voltada ao campo da produção audiovisual, Michelle Sales discute a trajetória do realizador português Pedro Costa e, mais especialmente, o seu longa-metragem mais recente, *Cavalo*

Dinheiro (2014), apontando para elementos recorrentes de sua linguagem fílmica e aspectos estéticos e políticos de suas obras. Já Felipe da Silva Polydoro reflete sobre a prevalência do ímpeto documental, do apelo realista e de uma estética da urgência, associada à ubiquidade das câmeras, no regime contemporâneo das imagens. Para tanto, toma como objetos de análise alguns registros em vídeo dos atentados contra o World Trade Center, em setembro de 2001.

A edição é completada por três outros textos com temáticas variadas. Janice Caiafa analisa os fenômenos comunicacionais relacionados a questões de transporte, passando pelo advento do automóvel e da televisão em meados do século passado e pela irrupção recente das mídias digitais. Nesse percurso, a autora busca desenvolver sua análise a partir de casos concretos nos contextos norte-americano e brasileiro. Beatriz Braga Bezerra, partindo de uma ampla revisão bibliográfica, reflete sobre o valor pedagógico da publicidade enquanto esfera midiática de disseminação e construção de vínculos. Como exemplo, analisa a campanha publicitária Balões, criada pela Apple. Ivone de Lourdes Oliveira e Marcela Vouguinha, por sua vez, buscam compreender, no âmbito da comunicação organizacional, a interface entre essa área e a de administração. Para tanto, analisam artigos apresentados, entre os anos de 2008 e 2017, nos Encontros da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração (EnANPAD).

Esperamos que essa edição e o trabalho de nossa revista possam contribuir para a continuidade da balbúrdia na academia brasileira – entendida aqui como sua capacidade de pensar criticamente, acolher a divergência, celebrar a diversidade e resistir ao obscurantismo.

Boa leitura a todos,

Eduardo Vicente

Comunicação, subjetividade e transporte nas cidades

Janice Caiafa

Doutora em Antropologia pela Cornell University, Professora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), poeta e pesquisadora do CNPq.

E-mail: janicecaiafa@gmail.com

Resumo: Neste trabalho propomos considerar num mesmo campo problemático organização midiática e ocupação urbana. Argumentamos que os diversos *regimes de velocidade* ou *energéticas comunicacionais* que se constroem – envolvendo arranjos tanto de fluxos semióticos, como na comunicação remota ou nas transmissões televisivas, quanto de fluxos materiais, como nos transportes – incidem sobre os espaços das cidades e contribuem para produzir formas de sociabilidade e de subjetivação. Examinando os fenômenos do advento do automóvel e da televisão em meados do século passado e da irrupção recente das mídias digitais, buscamos analisar estas questões a partir de casos concretos nos contextos americano e brasileiro.

Palavras-chave: Processos Comunicativos; Transporte; Subjetividade; Espaço Urbano.

Communication, subjectivity and transportation in cities

Abstract: In this work we propose to bring media organization and occupation of urban space together in a common problematic field. We argue that the various *speed regimes* or *communicative energetics* – which involve semiotic fluxes, as in remote communication or in television broadcast, as well as material fluxes, as in the means of transportation – affect urban space and participate in the production of forms of sociability and subjectivity. In investigating the emergence of the automobile and the television in the mid-20th century as well as the more recent advent of digital media, we seek to analyze these issues through specific cases in the United States and in Brazil.

Keywords: Communicative Processes; Transportation; Subjectivity; Urban Space.

Arranjos diversos de comunicação/transporte e a produção de subjetividade

Considerar fenômenos comunicacionais em contiguidade com questões de transporte, sobretudo no que concerne à mobilidade urbana, pode não ser sem proveito para esses dois campos de estudo, em geral separados, e não menos para se compreender a vida social nas cidades. Trata-se, de fato, de ideia antiga no campo dos estudos em comunicação que ficou esquecida e que até hoje é pouco explorada.

Charles Horton Cooley (1909: 61-65), um dos primeiros sociólogos que, no século XIX e início do século XX, se interessaram pelo fenômeno comunicacional, definia comunicação como um duplo mecanismo: comunicação material ou física, que consiste nas redes de infraestrutura de transporte, e comunicação psicológica, referida a símbolos e seus aparatos de conservação e transmissão. A comunicação envolveria um espectro que inclui gestos, tons de voz, a imprensa, o telefone, as ferrovias, o telégrafo e “qualquer que seja a aquisição mais recente na *conquista do espaço e do tempo*” (Ibid., grifos nossos). Um “sistema de comunicação” é uma “ferramenta”, diz ele, ou uma “invenção progressiva” que afeta a vida dos indivíduos e instituições com suas qualidades de “ampliação e animação” e, ainda, como escreve mais adiante, seu “vigor difusivo”.

Embora marginal, esta vertente, por outro lado, continua a ser construída por trabalhos que, de variadas maneiras, concebem a comunicação nesse sentido mais amplo de mobilidade e conquista do tempo e do espaço – o que, para alguns, permite reunir o desenvolvimento dos transportes e a circulação de mensagens nas diversas mídias¹.

¹ Cf., por exemplo, Carey (1989), Haye (1980), Lemos (2009), Mattelard (1996), Morley (2011), Packer e Oswald (2010) e Virilio (1993).

É assim que, para David Morley (2011), colocar o problema da comunicação envolveria distinguir “mobilidades diferenciais”, estudando a regulação imposta tanto aos fluxos materiais quanto aos simbólicos. André Lemos (2009: 28) argumenta que a mobilidade compreende o movimento de pessoas, commodities e objetos assim como a dimensão informacional. Estes dois aspectos são indissociáveis e produzem impactos um sobre o outro. Para o autor, o que está em jogo na comunicação é “uma dinâmica do móvel e do imóvel” (Ibid.), um deslocamento, portanto: “comunicar é deslocar”, escreve.

É notável como os diversos arranjos comunicativos, tanto de mobilidade simbólica quanto material, contribuem para produzir formas de sociabilidade e subjetividade nas cidades. Paul Virilio, arquiteto com formação militar, analisa insistentemente em sua obra a incidência que têm os meios de transporte e de comunicação a distância (sobretudo com o advento da transmissão em tempo real) sobre os espaços urbanos. Nessa relação, da ordem do confronto e mesmo do embate bélico, uma “energética da informação” imprime diretamente mutações à paisagem urbana, incidindo sobre “a resistência de seus materiais”, a “persistência de sua existência” (VIRILIO, 1993: 67). Com os transportes, problemas análogos de investimento crescente na velocidade também desqualificariam o espaço físico e mesmo *desterritorializariam* arranjos anteriores de mobilidade, como teria se passado quando o transporte aéreo deslocou e desorganizou as viagens de trem (Ibid.: 72).

Se aceitamos, com Félix Guattari (1987, 1992; GUATTARI; ROLNIK, 1986), que a subjetividade pode ser concebida como produção – ou seja, processo (e não produto) constantemente engendrado no registro social a partir de fatores heterogêneos – e que o indivíduo é um “terminal”, como nos arranjos das engrenagens dos computadores em rede, percebemos que todos esses fenômenos podem afetar diretamente a produção subjetiva nas cidades. Como mostrou Guattari (1992), para as cidades cada vez mais convergem os fluxos contemporâneos de ideias, mensagens, pessoas, objetos, de forma que a própria existência humana é engendrada ali.

Assim, parece pertinente reunir num mesmo campo problemático todas estas questões. Também particularmente oportuno, pois nossa época nos tem imposto uma perversa economia mista dos fluxos comunicacionais. De um lado, uma violenta *periferalização* de amplos segmentos da população das cidades – com a perpetuação dos trajetos longos e difíceis para atingir os centros urbanos via meios de transporte cada vez mais precarizados (*sedentarização forçada*); com os trajetos ainda mais arriscados daqueles que são compelidos a deixar suas cidades arrasadas, por terra e mar, planetariamente, para um destino incerto (*desterritorialização forçada*). De outro, os meios de transmissão de informação a distância – sobretudo a partir do advento da tecnologia digital – imprimem, em contraste, uma crescente velocidade aos acontecimentos e práticas as mais diversas da vida cotidiana, se impondo, inclusive, no espaço aberto das cidades ao espocar em dispositivos móveis, como os celulares, e estender, assim, aos lugares públicos esse modo de vida. Ora deslocando, ora se aliando às mídias mais antigas, como o telefone e a televisão (esta última particularmente hábil em desenvolver adaptações técnicas e participar dos novos imperativos comunicacionais e subjetivos), essa energética informacional figura cada vez mais nos orçamentos das cidades, participa das organizações de vigilância e extração de dados dos indivíduos e, mais insidiosamente, vai produzindo atitudes e desejos.

Esses novos regimes contrastantes de velocidade atingem em cheio as cidades. Incidem, de fato, sobre seus espaços, geram novas situações comunicativas, inviabilizam outras, produzindo vida social e subjetiva. À parte um certo exagero, de que a própria tecnologia se encarrega para sua promoção, produzem efeitos bem concretos na vida nas cidades.

Experimentação urbana

A emergência das cidades está ligada ao povoamento espacial e à produção de espaços públicos. A ocupação coletiva gera heterogeneidade e a circulação redistribui a população nos diversos lugares, provocando, em alguma medida, uma dessegregação (CAIAFA, 2002, 2004a, 2007, 2013). Como indica Mumford (1961), a cidade se constitui a partir, sobretudo, de uma força de atração (*magnet*) para estrangeiros de toda sorte – imigrantes, comerciantes, visitantes, invasores. Embora o povoamento urbano envolva igualmente um processo de fixação, os fluxos urbanos não cessam de renovar a vida social nas cidades. Esse *trânsito* gera um espaço de exposição constante a descontinuidades.

As cidades surgem, portanto, instaurando um espaço de comunicação. Fernand Braudel (1979) mostra como, na Antiguidade, a solução imperial contrastava com a solução cidade. No primeiro caso, as cidades se concentravam em torno do palácio e só as capitais imperiais prosperavam. No segundo, que caracterizou o fenômeno urbano sobretudo na Europa, as cidades se desenvolviam em rede e num movimento de expansão mundial. Apesar de se distinguirem, falavam “uma linguagem fundamental”, como o diálogo com o campo e a articulação com seus subúrbios e com outras cidades. Braudel (1979: 576) utiliza a expressão de Rudolf Häpke, “arquipélago de cidades” para indicar esse aspecto relacional e reticular. Assim também, Deleuze e Guattari denominam “vertical” o procedimento do Estado, opondo-o à expansão “horizontal” das cidades, que se constituem como “pontos-circuitos” e fazem um “contraponto sobre linhas horizontais”. No poder que se produz no estabelecimento das cidades a integração é completa mas local, “de cidade em cidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 539).

Nesse espaço em constante movimento, gera-se um *nomadismo* tipicamente urbano, em que todos, inclusive os nativos, se tornam estrangeiros ao se exporem à variedade incessantemente renovada. Na cidade se produz um *espaço de exterioridade*, que devemos tomar bem radicalmente como um espaço *feito de fora* na medida em que a própria cidade se constitui como exterior (CAIAFA, 2007).

É fato que a diversidade que caracteriza o meio urbano desde os seus inícios pode assumir diferentes destinos ao longo da história das cidades e nas diferentes configurações urbanas. A cidade medieval, como a descreve Sennett, opunha o espaço interior e ordenado das catedrais e das casas, onde a fé cristã podia prosperar, ao caos da rua, à *urbs* pagã de que era preciso se proteger (SENNETT, 1992). Mumford mostra como o regime de intimidação que reinava na Mesopotâmia acabou por obstar o movimento das trocas urbanas. Com as práticas de punição que culminaram no Código de Hamurabi e numa religião de deuses inclementes, esse regime acabou por transformar a cidade “numa espécie de prisão” – processo comparável, segundo o autor, aos estados totalitários da modernidade (MUMFORD, 1961: 89). Nas cidades modernas, a dependência do automóvel e a especulação capitalista do solo urbano trabalham contra a produção de espaços coletivos heterogêneos, lugar da comunicação urbana e vetor de transformação social e subjetiva. É possível, ainda, que simplesmente não nos deixemos afetar pela variedade urbana. Uma população em grande parte indiferente ao meio urbano diverso desenvolve, segundo Sennett, uma atitude de “desengajamento” (SENNETT, 1992: 129) que inviabiliza as trocas cidadinas.

Em todos esses casos, a potência diferenciadora e dessegregadora presente nos inícios das cidades é neutralizada e a diversidade não produz, a rigor, diferença. A relação com os fluxos urbanos da diferença é uma experimentação, ou seja, algo que é preciso constantemente construir. Depende de ações de governança das cidades, assim como da produção de atitudes por parte dos próprios habitantes e visitantes enquanto ocupam e circulam pelos espaços urbanos. Essa experimentação é, em si, uma prática e constitui ela própria a sua garantia.

Quando há sucesso das forças diferenciadoras da cidade, os espaços públicos se tornam, de fato, espaços coletivos. Pode sobrevir, então, um aspecto notável dessa experimentação da diferença: a renovação e a invenção dos processos subjetivos e das modalidades de comunicação.

Os meios familiares e as pequenas aldeias, embora desenvolvam suas próprias experimentações, se caracterizam pela imposição de um alto grau de controle social. Em contraste, nas cidades imbuídas da potência da diferença, constrói-se um tipo particular de inserção ou de pertinência, distinto do grupo primário, em que nossa identidade não está tão marcada, gerando menos controle e, assim, um tipo de liberdade. Diferentemente de uma integração que nos acolhe mas nos encaixa em compartimentos reconhecíveis, ocupamos um lugar nos fluxos urbanos ao lado não de um conhecido ou um parente, mas de outros estranhos como nós. No âmbito dessa convivência e dessa *pertinência fluida* – se nos engajamos na novidade da experimentação –, há uma constante aprendizagem subjetiva na medida em que precisamos inventar formas de nos relacionar com esses outros e com o ambiente material diverso que ocupamos. Assim, nós próprios podemos nos transformar. Na comunicação urbana, igualmente, tendemos a não mobilizar os protocolos já conhecidos que utilizamos nos meios familiares. Pode resultar um processo mais criador, uma comunicação não do reconhecimento, mas da diferença².

² Para a questão do reconhecimento e da diferença nos processos comunicativos, cf. CAIAFA (2004b).

São situações que certamente trazem riscos – de resto, a solução familiar da pequena aldeia também, à sua maneira – e autores como Simmel (1964) e Wirth (1973) apostaram mais nesse aspecto, alertando para o sentimento de solidão e o estado de apatia que o excesso de estímulos numa grande cidade poderia provocar. Pode-se retorquir que a experimentação urbana, os efeitos criadores para a comunicação e a subjetividade são *fatores de situação*, ou seja, construídos no próprio exercício. Trata-se, nesses processos de enfrentamento marcados pelo imprevisível, de uma abertura e de um tipo especial de liberdade que podem se tornar possíveis.

As cidades e a história das mídias

Como argumentei anteriormente, as condições de povoamento das cidades podem ser com proveito analisadas se consideramos, num mesmo campo problemático, os diferentes *regimes de velocidade* ou *energéticas comunicacionais* – arranjos de fluxos semióticos e também materiais – que se constroem e afetam seu espaço construído. Historicamente, formas de *organização midiática* incidem sobre as estratégias que inventamos para nos relacionar com os desconhecidos nas cidades e com os espaços que ocupamos. Ajudam a produzir, portanto, as condições para essa experimentação caracteristicamente urbana de reinvenção da vida social.

Consideremos uma indicação de Serge Daney, em sua obra *Ciné journal*, com o objetivo, agora, de examinar alguns aspectos dessa interferência e distinguir seus efeitos em diferentes configurações urbanas. Concisa, mas particularmente arguta, essa indicação nos fornece uma importante primeira pista.

Ciné journal reúne crônicas escritas por Daney entre 1981 e 1986, durante os anos de trabalho no jornal *Libération*. Conhecido crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, Daney, naquele novo momento, se tornou também repórter. Prossegue com a crítica cinematográfica, mas escreve igualmente sobre televisão, esportes e festivais, e, ainda, o que nos interessa particularmente, viaja, visita locações de filmagem e está atento às cidades.

Assim, Daney (1998: 11) observa, numa visita a Moscou em março de 1983, que “descobrir uma capital” em viagem poderia nos dizer “a qual momento da história das mídias essa cidade pertence”. Aponta, então, que Nova York é uma cidade “da época do cinema” e Tóquio, da televisão. Já Moscou, uma cidade ainda da pintura: “sua população (as filas de passantes que se alongam infinitamente sobre os paralelepípedos de pedra) não cessa de *faire tableau*”. E conclui: “é um mundo anterior às mídias” (ibid.).

Daney estava particularmente preocupado com o “confronto cinema-televisão”, como indica Deleuze (1998) no prefácio ao livro *Ciné journal*. A emergência do televisual estaria ameaçando o cinema ao diluir sua imagem potente na profusão de imagens padronizadas. A câmera televisiva, numa “pobre gramática” (Daney, 1998: 148), tentava imitar o cinema com movimentos que resultavam em meros truques técnicos. Foi no contexto dessas preocupações que Daney, assistindo televisão num quarto de hotel em Moscou, fez estas observações sobre as cidades e a história das mídias.

A cada cidade, parece indicar Daney, podemos fazer corresponder um tipo de mídia. Moscou se apresenta como uma tela – os transeuntes estampados em constante movimento sobre os pisos de pedra, representados em diversas cenas com o ambiente urbano e compondo quadros que daí emergem e de novo mergulham sem cessar. Tóquio já ingressou no regime televisivo – talvez pela voragem de suas luzes, de seus anúncios coloridos, pela aceleração de trens e automóveis, de passarelas, viadutos e passantes, pelas cores que parecem espocar dos corpos e das coisas. Nova York é, todavia, uma cidade do cinema – habitável, infletida, talvez, de um movimento que evocaria a imagem cinematográfica como a concebe Daney, ou seja, imbuída de alteridade e resistente à uniformização pelo consumo.

Vamos nos deter no caso de Nova York. Nas vicissitudes do desenvolvimento da forma urbana nos Estados Unidos e da singularidade de Nova York nesse contexto, buscaremos outros elementos para prosseguir com a exploração da vizinhança entre as cidades e a história das mídias e das ressonâncias na produção de subjetividade e nas formas de comunicação.

Dispositivos alucinatórios

No processo de urbanização dos Estados Unidos é possível distinguir dois momentos bem nitidamente. O primeiro momento é de crescimento consistente das cidades americanas, que já no início do século XX era muito expressivo. É notável como esse crescimento urbano seguiu o ritmo sobretudo da expansão do transporte coletivo. Entre os anos 1860 e 1890, construíram-se, em algumas cidades, os *elevated railways* (*els* ou *L's*), elevados onde corriam bondes movidos a vapor inicialmente e depois a eletricidade. Era possível evitar o tumulto urbano viajando acima dele. Ônibus surgiram já na primeira década do século XX e, nos primeiros anos do século, se inauguravam os grandes sistemas de metrô. O transporte *underground* tenderia, então, a predominar no país, definindo o perfil das cidades. A primeira linha do metrô de Boston foi aberta para operação comercial em 1897 e a de Nova York, em 1904. Uma terceira grande cidade da costa leste, Filadélfia, investiu igualmente num grande sistema de transporte *underground* ainda no primeiro quarto desse século (CUDAHY, 1990).

Num segundo momento, um processo que corria paralelo ao crescimento das cidades terminou por eclodir e determinar a ruptura com elas. Nesse contexto, uma reorganização da comunicação e do universo do transporte assumiu particular centralidade.

A partir dos anos 1920, teve início a construção de regiões residenciais nas periferias urbanas, os subúrbios, que foram crescendo em extensão e importância até a sua consolidação na década de 1950. O incentivo à compra de casa própria nos novos lugares e a abertura de autoestradas por todo o território nacional, entre outros fatores, convergiram para produzir uma expressiva intervenção na forma urbana. As classes alta e média alta vão deixando as cidades e se estabelecendo nessas áreas, longe do transporte coletivo, do trânsito urbano e dos espaços públicos. Os shopping centers ao longo das autoestradas absorvem as atividades e os empregos. Os centros urbanos se esvaziam.

O transporte coletivo, que de início permitiu o êxodo, é igualmente destituído e o automóvel particular se torna a principal forma de conexão dos subúrbios com a cidade. Cessam os investimentos federais e a manutenção da infraestrutura existente se torna cada vez mais precária. O serviço é reduzido e mesmo desaparece em alguns lugares. O espaço em torno das casas de família funciona como seus quintais, sendo raramente trilhados e a circulação se fazendo basicamente por automóvel particular.

Houve, por outro lado, a certa altura, um retorno, mesmo que modesto, dos investimentos, o que garantiu a recuperação relativa do transporte coletivo em alguns lugares. Mas a suburbanização já havia transformado o país e gerado um modo de vida. Essa configuração predomina até hoje, embora o grau de motorização no país oscile e tenha sofrido uma baixa entre 2006 e 2013 (SIVAK, 2018). Dados demonstram que novas gerações não valorizam tanto o automóvel, substituindo esse objeto tão emblemático do capitalismo pelo *smartphone* (MOSS, 2015), que, afinal, desempenha hoje um papel também central nos regimes capitalistas de subjetividade.

Embora esse modelo de ocupação urbana ou antiurbana seja uma criação britânica (DUPUY, 1998) e espaços residenciais suburbanos tenham se desenvolvido em torno de grandes cidades ocidentais em geral durante o século XX, o processo radical de esvaziamento das cidades com alcance nacional e de produção de um modo de vida amplamente partilhado se deu, caracteristicamente, nos Estados Unidos.

Na Europa, a situação das cidades no pós-Guerra, quando predominava o esforço de reconstrução, e a posição menos central da indústria automobilística em geral

no continente (com a notável exceção da Alemanha) contribuíram para que essa configuração não se generalizasse. Além disso, a própria antiguidade, a solidez histórica das cidades europeias as torna menos propensas a se adaptarem a essa configuração de cidade (BLACHE, 1955). No caso dos Estados Unidos, aspectos da própria história cultural do país, creio, favoreceram o êxodo das famílias americanas para essas áreas segregadas (CAIAFA, 1991).

No Brasil, o automóvel não encontrou cidades estabelecidas, como nos Estados Unidos e na Europa. O desenvolvimento urbano foi em grande medida contemporâneo da expansão do automóvel ou posterior. A dependência do automóvel também se desenvolveu nesse caso, mais ou menos pronunciada em cada cidade, mas sem a característica de modelo nacional dominante e fator poderoso de produção subjetiva. Vetor que atravessa o mundo capitalista, essa configuração de cidade encontrou solo particularmente fértil nos Estados Unidos.

Além do automóvel, há ainda que considerar o papel da televisão. Ela foi fator importante para a independência dos subúrbios da cidade central. O deslocamento até a cidade para uma sessão de cinema começou a se tornar dispensável, como observa Smerk (1991). De fato, a televisão surge historicamente no meio da sala de visitas como mídia familiar e de espectação sedentária. Virilio (1993: 10) observa que, quando abrimos a televisão e não somente a janela, ao dia solar e à iluminação elétrica acrescenta-se “um falso dia eletrônico”. Essa *produção fantasmática de exterioridade* parece sobreviver nas adaptações mais recentes ao computador e a outros suportes, inclusive os portáteis, conduzidos ao espaço das ruas. Um exterior artificial pode tornar desnecessário sair à rua ou ocupá-la a partir dos referenciais ao longo do caminho.

Com a nítida distinção entre dois momentos – a prosperidade das cidades com o transporte coletivo e a construção de espaços públicos e, a certa altura, a suburbanização –, o desenvolvimento urbano nos Estados Unidos é especialmente eloquente em demonstrar os vínculos entre *ocupação urbana* e *organização midiática*. É possível distinguir cada fator que foi construindo o rompimento com a cidade.

Os espaços onde a densidade urbana desapareceu são tipicamente ocupados pela energética fantasmática de que participam, à sua maneira, o automóvel, a televisão e, mais recentemente, os diversos avatares do computador. Não é incomum que lojas, por exemplo, reservem a maior parte dos produtos às compras realizadas a distância e exibam prateleiras vazias aos clientes que ali comparecem. De início e por muitos anos, têm sido os catálogos impressos que possibilitam os pedidos feitos remotamente. Hoje, cada vez mais o *e-commerce* (comércio eletrônico via computador) esvazia quadras inteiras nas cidades ocidentais e fortemente nas norte-americanas, já que não é preciso mais sair para comprar ou comer, e as ruas se tornam, em consequência, menos frequentadas.

O correio atravessou o século XX e, no novo milênio, permanece sendo o meio de comunicação que conduz objetos planetariamente, inclusive por essas paisagens esvaziadas na experiência americana. Eficiente naquele país, leva seus pacotes às mais remotas paragens ao longo das autoestradas. Hoje, mundialmente, pouco se ocupa da entrega de cartas, posto que as mensagens são enviadas cada vez mais via o já quase antigo e-mail, Facebook, WhatsApp e outros repertórios digitais. Esses desdobramentos determinados pela comunicação digital, que criam algo novo ao mesmo tempo que estendem a ação das mídias fantasmáticas mais antigas, não são sem consequência para a ocupação das cidades, questão que apenas recentemente começa a ser explorada. O telefone é igualmente um veículo que, nos Estados Unidos, desenvolveu muito cedo e com sucesso diversas facetas de comunicação a distância (secretárias eletrônicas, verificação remota de mensagens, conversas simultâneas etc.).

São *fluxos fantasmáticos* os que mais circulam na cidade despovoada. Em trabalho anterior, chamei esses meios de comunicação a distância de *dispositivos alucinatórios* (CAIAFA, 1991) por promoverem magicamente a aparição dos ausentes – fantasmas ou alucinações.

Os *smartphones*, celulares com tecnologia “inteligente” que ampliam o alcance da comunicação por computador um dia iniciada sobre as escrivatinhas, vêm produzindo novos tipos de relação nos espaços urbanos (BERRY; HAMILTON, 2010; PICON, 2014). A tecnologia digital tem, de fato, se superposto cada vez mais aos espaços heterogêneos de confronto com estranhos nas cidades, fazendo valer a comunicação remota de forma imediata e particularmente eficaz em *desterritorializar* a comunicação face a face. É cada vez mais decisiva nessa tarefa, sobretudo se comparada com o já antigo telefone fixo e mesmo com a televisão, particularmente ativa em desenvolver facetas que a atualizam frente a esses novos meios sem precisar renunciar à sua inserção na sala da família. São verdadeiros “territórios informacionais” (LEMOS, 2010) que se impõem na cidade, recompondo à sua maneira os territórios urbanos.

Terão esses novos meios o poder de realizar uma erosão no terreno físico e social das cidades do mundo de dimensão tão expressiva quanto o automóvel realizou em companhia de outras mídias e cujo reino perdura até hoje?

A comunicação por computador tem sido mais frequentemente celebrada como veículo de democratização – por variadas razões, como por permitir uma comunicação descentralizada e ao alcance de muitos –, mas já se começou a explorar também como vem sendo eficiente em realizar um novo regime de dominação penetrante e molecularizado, assentado em grande parte na produção monumental de dados sobre os indivíduos por todo o planeta (BRUNO, 2009, 2010; CAIAFA, 2011; DUARTE; FIRMINO, 2010).

Estratégias espaciais

Desde os primeiros estudos que realizei sobre a cidade dependente do automóvel nos Estados Unidos, tenho mostrado como Nova York, em muitos de seus lugares, constitui uma exceção a esse modelo (CAIAFA, 1991; BLACHE 1955). Não que os subúrbios não tenham crescido em torno quando todo o país começava a se organizar dessa maneira, mas o centro urbano não se tornou uma cidade fantasma, mesmo que tenha cedido a certa altura ao esvaziamento. Os subúrbios não se tornaram independentes da cidade e até hoje sua população utiliza as magníficas pontes que chegam a Manhattan para ajudar a povoar esse meio urbano diverso³. Um sistema integrado, diversificado e abrangente de transporte coletivo, além da preocupação histórica de várias administrações com o caráter público do espaço citadino – apesar da figura proeminente de Robert Moses, legendário defensor do automóvel e da segregação – contribuíram muito para essa sua resistência ao modelo nacional de cidade. Mesmo os efeitos da gentrificação⁴, fenômeno que vem atingindo com grande ímpeto as cidades do mundo em geral, não parecem até agora ter convergido de forma a transtornar ou inviabilizar a cidade como um todo. Nova York permanece, apesar de todas as perdas, uma cidade da densidade, do trânsito e da diversidade.

Daney, ao afirmar que Nova York é uma cidade do cinema alude, a meu ver, a estas suas características. O cinema chama à rua, convida a povoar as cidades. Em contraste com a televisão, a espetação cinematográfica se realiza em equipamentos coletivos e entre desconhecidos. Os cinemas de shopping, por seu turno, mesmo conservando algo do ambiente heterogêneo e coletivo, confinam a população diversa num ambiente fechado destinado ao consumo, convertendo o cinema ao regime familiar da televisão. É o cinema “de rua”, ou “de calçada”, que bem realiza esse aspecto coletivo da espetação cinematográfica. Estudos interessantes sobre salas de cinema demonstram este

³ A cidade de Nova York possui cinco *boroughs* (divisões municipais equivalentes aproximadamente a bairros): Manhattan (que apresenta mais características de metrópole, populosa, diversa e repleta de recursos urbanos), Brooklyn, Queens, The Bronx e Staten Island. Staten Island é o menos populoso e o que mais se aproxima da forma suburbana (áreas vazias, centralidade dos shoppings, motorização).

⁴ *Gentrification* é a conversão de áreas de uma cidade para um regime de ocupação elitizada através da valorização programada do solo urbano.

ponto (CLADEL *et al.*, 2001; FERRAZ, 2009; SOUZA, 2010). O cinema tem sido um aliado do povoamento das cidades.

Observemos que a primeira baixa da cidade privatizada – conflagrada pela sedentarização forçada do transporte coletivo ausente ou precário, pela gentrificação, pelo predomínio do automóvel e pela neutralização dos encontros arriscados mas criadores com os estranhos no espaço urbano – é a alteridade.

No espaço seguro da casa ou do automóvel, assim como nos encontros em grande parte controlados nos meios digitais, somos poupados justamente da imprevisibilidade que nos leva a inventar e não a reconhecer. Mesmo que todas essas mídias possam criar outras inserções até referidas a algum local da cidade, antes de tudo nos arrebatam da fluência do movimento em rede em cujo regime de conexão e contágio as cidades, como vimos, investiram desde os seus inícios. A alteridade, se não obstada de uma vez por todas, é ao menos *filtrada* nesses *dispositivos alucinatórios* que, antigos ou recentes e seja por práticas mais primárias de inserção ou mais sutis de monitoramento, não atuam sem realizar em alguma medida o controle “ao ar livre” de que fala Deleuze (1990) ao descrever regime de dominação que vigora nas sociedades contemporâneas.

A comunicação é, assim, em grande parte colhida nas malhas dos protocolos que é preciso aprender e que se tornam um metro padrão dos contatos. Com o controle do espaço aberto de estrangeirismos, os processos subjetivos se reinscrevem no terreno do conhecido. A experiência de beira (SENNETT, 1992: 148) ou a distração de si mesmo (DELEUZE, 1974; TOURNIER, 1967) que outrem nos traz e que se acentua no espaço diverso das cidades (CAIAFA, 2007: 89-113, 2013: 47-72) perde muito de sua força. É a própria cidade, em suma, que corre o risco de se inviabilizar.

Nosso presente sempre nos oferece algo, mesmo se nos confronta com imperativos que é preciso perceber e questionar. Mas parece que não está garantido que as novas mídias – como já as antigas na figura do automóvel, por exemplo, e da televisão – venham sendo capazes, com a novidade que trouxeram, de repor a diferença, a alteridade que constitui a grande baixa na cidade esvaziada e controlada. Por outro lado, é certo que seria preciso, por cautela, evitar afirmações peremptórias diante de alguns fenômenos recentes ainda para serem explorados mais profundamente.

A cidade conflagrada pela energética digital é a configuração urbana emergente de maior destaque hoje no mundo capitalista e que se torna cada vez mais dominante. No âmbito desse fenômeno de ocorrência mundial – que muito mais insidiosamente atinge as cidades periféricas, vulneráveis pela fraqueza de suas instituições e pela corrupção endêmica de seus governantes –, regiões inteiras das cidades são esvaziadas para abrir caminho para os negócios de empresas privadas. Urbanistas têm denominado esse tipo de iniciativa de “cidade-emprego” (ALVES, 2006; ARANTES, 2000; VAINER, 2000). Tipicamente, as cidades são geridas como se fossem empresas e esculpidas (em seu relevo material e social) com o objetivo de torná-las competitivas para atrair investidores e turistas. Busca-se implementar a digitalização generalizada dos recursos urbanos, desde salas de controle na administração até quiosques interativos para informação encaixada nos protocolos do entretenimento. Na cidade-negócio os lugares devem se prestar antes de tudo à alocação da produção de alta tecnologia. A cidade-empresa é, de fato, uma cidade tecnológica ou “cidade inteligente” (*smartcity*), repositório de dispositivos digitais.

Fenômeno que começa a se desenvolver a partir dos anos 1990, reúne experimentos emblemáticos como o planejamento empresarial de Baltimore, cidade americana, entre as décadas de 1970 e 1980, e a “revitalização” de Barcelona, na Espanha, que, embora a princípio preservasse alguma preocupação

com o espaço público e a questão social, visou antes de tudo preparar sua candidatura para sediar os jogos olímpicos de 1992. O caso de Barcelona se tornou exemplo a ser seguido mundialmente pelos governos locais interessados em implementar esse modelo.

Arantes (2000) mostra como a ideia de que uma cidade pode ser gerida como um negócio está presente na tradição de longa data do urbanismo anglo-saxão que toma o solo urbano como alvo importante da especulação capitalista. Como afirma a autora, nos anos 1970 já se praticava nos Estados Unidos a concepção do urbanismo como instrumento de incremento de negócios. A configuração urbana que se consolida durante os anos 1950 nos Estados Unidos e que temos abordado aqui, faz parte dessa linha de filiação e já realizava uma forma de privatização dos espaços da cidade ao praticar a destituição dos pobres e o estímulo ao consumo nos imensos shoppings servindo as residências suburbanas.

Os projetos de cidade empresa que emergem a partir dos anos 1990 são em parte um desdobramento dessas primeiras ideias, embora tragam certamente novidades. É curioso, a propósito, que a construção de infraestruturas urbanas de transporte coletivo figure e até se destaque nesses projetos. Mas, se atentarmos para casos concretos, vemos de que forma o “coletivo” entra no receituário. O bonde ou *tram* (ou VLT, veículo leve sobre trilhos) implementado em 2016 no centro do Rio de Janeiro tem se prestado muito pouco ao uso pela população local ou por visitantes que não se inscrevem no consumo turístico. A sua construção perfurou quilômetros de chão, remodelou toda a área, inverteu as mãos das ruas e exigiu a reorganização e mesmo a extinção de linhas de ônibus. A questão não é, de fato, o transporte, mas o turismo e a alocação de tecnologia. Lembremos que o VLT carioca foi construído no contexto de uma intervenção de vulto na cidade visando prepará-la, justamente, para sediar as Olimpíadas de 2016, ocasião em que o Porto do Rio de Janeiro foi, igualmente, basicamente destruído e reconstruído seguindo a mesma receita.

A cidade-empresa atualiza, assim, de forma bem nítida a relação entre *organização midiática* e *ocupação urbana* que temos discutido aqui.

Não nos deve escapar, por outro lado, que em muitas das cidades que têm sido alvo de intervenções desse tipo outros processos podem desviar, ainda que pontualmente, o curso dos eventos que se pretendia imperativo e inexorável.

No Rio de Janeiro, mesmo no centro convulsionado e no porto remodelado para abrigar edificações monumentais para escritórios de empresas e museus “high tech”, a ocupação coletiva vem contornando esses obstáculos. Seja, por exemplo, com as caminhadas a pé que não se tornaram obsoletas – mesmo que hoje dificultadas pelo tumulto do trânsito caótico no centro da cidade ou pelas intervenções que, no Porto, converteram o caminhar a meros giros ao redor dos prédios vistosos –, seja com os shows e blocos populares, com a reunião em bares e no que restou das ruas ou com outras situações de encontros citadinos a baixo preço e fora dos parâmetros estipulados para o turismo.

São *estratégias espaciais* que permitem a experimentação urbana contra o trânsito nos dispositivos fantasmáticos ou no falso transporte da diversão turística.

Evoquemos, novamente e para terminar, Nova York, cidade do cinema segundo Daney. Grande exceção, como vimos, à desertificação das cidades americanas, até hoje e a despeito da gentrificação que tem convertido algumas de suas regiões ao regime do negócio, em Nova York também encontramos o contágio de ideias estranhas, a circulação de estrangeiros e os encontros imprevisíveis.

A experimentação urbana da diferença, que nos leva a inventar novas formas de comunicação e que renova o ar nas subjetividades em constante produção no

registro coletivo, insiste em vários momentos e cidades por estratégias espaciais que aprendemos a desenvolver. Arriscada, não é uma conquista de uma vez por todas, mas algo em que podemos, por enquanto, continuar apostando e que tem no próprio exercício a sua garantia.

Referências

ALVES, G. da A. O modelo de Barcelona: uma análise crítica. *GEOUSP: Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 20, p. 185-186, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2JzkgfD>. Acesso em: 31 ago. 2018.

ARANTES, O. B. F. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O. B. F.; VAINER, C.; MARICATO, E. (org.). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 11-74.

BERRY, M.; HAMILTON, M. Changing urban spaces: mobile phone on trains. *Mobilities*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 111-129, fev. 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2VKTnIT>. Acesso em: 31 ago. 2018.

BLACHE, J. Coup d'oeil sur les villes américaines. *Revue de Géographie de Lyon, Géocarrefour*, Lyon, v. 30, p. 1-18, 1955. Disponível em: <http://bit.ly/30BswfX>. Acesso em: 31 ago. 2018.

BRAUDEL, F. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*. Paris: Armand Colin, 1979.

BRUNO, F. Vídeo-vigilância e mobilidade no Brasil. In: LEMOS, A.; JOSGRILBERG, F. (org.). *Comunicação e mobilidade: aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: Edufba, 2009. p. 137-150.

BRUNO, F. Mapas de crime: vigilância distribuída e participação na cultura contemporânea. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. (org.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 155-173.

CAIAFA, J. *Fast trips and foreignnesses: an anthropological study of hispanic women as other in American Society*. 1991. Tese (Doutorado em Antropologia) – Cornell University, Ithaca, 1991.

CAIAFA, J. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CAIAFA, J. Une aventure propre aux villes. *Chimères*, Paris, n. 54-55, 2004a.

CAIAFA, J. Comunicação da diferença. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 6, n. 2, p. 47-56, jul./dez. 2004b. Disponível em: <http://bit.ly/2HR9KZA>. Acesso em: 31 ago. 2018.

CAIAFA, J. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CAIAFA, J. Aspectos do múltiplo nas sociedades da comunicação. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 22, p. 130-146, fev. 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2Erp8L2>. Acesso em: 31 ago. 2018.

CAIAFA, J. *Trilhos da cidade: viajar no metrô do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

- CAREY, J. W. *Communication as culture: essays on media and society*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- CLADEL, G.; FEIGELSON, K.; GÉVAUDAN, J.-M.; LANDAIS, C.; SAUVAGET, D. (org.). *Le cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.
- COOLEY, C. H. The significance of communication. In: COOLEY, C. H. *Social organization: a study of the larger mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909. p. 61-65. Disponível em: <http://bit.ly/2JVAivf>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- CUDAHY, B. J. *Cash, tokens, and transfers: a history of urban mass transit in North America*. New York: Fordham University Press, 1990.
- DANEY, S. *Ciné journal: volume II, 1983-1986*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.
- DELEUZE, G. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 311-330.
- DELEUZE, G. Lettre à Serge Daney: optimisme, pessimisme et voyage. In: DANAY, S. *Ciné journal: volume I, 1981-1983*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998. p. 97-112.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In: DELEUZE, G. *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. p. 240-252.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DUPUY, G. *O automóvel e a cidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- DUARTE, F.; FIRMINO, R. Espaço, visibilidade e tecnologias: (re)caracterizando a experiência urbana. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. (org.), *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 94-113.
- FERRAZ, T. G. *A segunda cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- HAYE, Y. de la. *Marx & Engels on the means of communication: the movement of commodities, people, information & capital*. New York: International General; Bagnolet: International Mass Media Research Center, 1980.
- LEMOS, A. Cultura da mobilidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 40, p. 28-35, dez. 2009. Disponível em: <http://bit.ly/30BR8Fb>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- LEMOS, A. Mídias locativas e vigilância: sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. (org.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 61-93.
- MATTELARD, A. *La mondialisation de la communication*. Paris: PUF, 1996.
- MORLEY, D. Communications and transport: the mobility of information, people and commodities. *Media, Culture & Society*, [S. l.] v. 33, n. 5, p.743-759, 2011.

- MOSS, S. End of the car age: how cities are outgrowing the automobile. *The Guardian*, London, 28 abr. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2WeheyU>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- MUMFORD, L. *The city in history*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961.
- PACKER, J.; OSWALD, K. From windscreen to widescreen: screening technologies and mobile communication. *The Communication Review*, [S. l.], v. 13, n. 4, 2010.
- PICON, A. *La ville des réseaux: un imaginaire politique*. Paris: Manucius, 2014.
- SENNETT, R. *The conscience of the eye*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- SIMMEL, G. The metropolis and mental life. In: WOLFF, K. H. (org.). *The sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1964. p. 409-424.
- SIVAK, M. *Has motorization in the U.S. peaked?* Part 10: vehicle ownership and distance driven, 1984 to 2016. Ann Arbor: The University of Michigan, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2EtEor0>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- SMERK, G. M. *The federal role in urban mass transportation*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- SOUZA, M. C. S. Nas ruas do cinema: por uma cartografia dos vestígios cinematográficos no espaço urbano do Rio de Janeiro. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 823-833, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2YJWFI9>. Acesso em: 31 ago. 2018.
- TOURNIER, M. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard, 1967.
- VAINER, C. B. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, O. B. F.; VAINER, C.; MARICATO, E. (org.). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 75-103.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- WIRTH, L. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 90-113.

Nostalgia e demonização: o senso comum do apoio ao intervencionismo militar no Brasil antes de Bolsonaro¹

Luiz Signates

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC-UFG) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

E-mail: signates@gmail.com

Resumo: Este trabalho é produto da busca por compreender os fundamentos das ideias sustentadas pelos apoiadores do intervencionismo militar no Brasil e, nesse sentido, sintetiza os resultados de uma pesquisa qualitativa realizada no 2º semestre de 2017, em Goiânia-GO, um ano antes da eleição de Bolsonaro. Os dados mostraram haver um encadeamento de fatores na base do apoio ao militarismo, tais como o medo, a adoção da ideologia fascista, a descrença seguida do desejo de destruir a democracia e erigir outro Estado, com características contraditoriamente liberais e nacionalistas, e a participação na opinião pública para angariar espaço e validade discursiva, características que, aglutinadas, compuseram um tipo de senso comum de direita, cuja rede argumentativa oscila entre a nostalgia da ditadura militar, vista como período ordeiro e seguro, e o ódio à esquerda, rejeitada ao ponto da demonização.

Palavras-chave: Ditadura; Intervencionismo Militar; Bolsonaro; Ideologia.

Nostalgia and demonization: the common sense of supporting the military interventionism in Brazil before Bolsonaro

Abstract: This work is the product of searching to understand the bases of ideas of the supporters of military interventionism in Brazil. In this sense, it synthesizes the results of a qualitative research conducted in 2017, in Goiânia-GO, a year before Bolsonaro's election. Data showed a chain of factors on the basis of support for militarism, such as fear, the adoption of fascist ideology, disbelief followed by the desire to destroy democracy and to erect another State, with contradictory liberal and nationalist characteristics, and participation in public opinion to gain space and discursive validity. These characteristics, combined, constituted a kind of right wing common sense, whose argumentative network oscillates between the nostalgia of the military dictatorship, seen as an orderly and secure period, and hatred of left wing ideology, rejected to such a point of its demonization.

Keywords: Dictatorship; Military Interventionism; Bolsonaro; Ideology.

¹ Uma versão preliminar e ainda incompleta deste trabalho foi apresentada ao DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 13 a 15 de junho de 2018. Para a execução e a finalização deste trabalho, foi imprescindível a contribuição do orientando Álvaro César Cavalcante Silva, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

Em 2013, eclodiram em vários estados manifestações, de rua, preocupadas, a princípio, com o aumento da passagem do transporte público. Os movimentos que tomaram as ruas durante as agora conhecidas como “Jornadas de Junho” foram caracterizadas por uma ínfima homogeneização de discursos. O que começou como um modo de protestar contra o aumento da tarifa dos ônibus passou a ser compreendido como uma oportunidade de criticar os problemas que o Brasil tem passado, entretanto, com um caráter notoriamente apartidário. As camadas populares presentes nos protestos contemplavam todo o espectro socioeconômico brasileiro, o que é corroborado por discursos que, por exemplo, condenavam a mercantilização da saúde e seus serviços e outros que exigiam a redução de impostos (SAMPAIO JÚNIOR, 2013). Percebe-se, portanto, que, apesar dos protestos serem direcionados contra o aumento das passagens do sistema de transporte público (em suma, uma reivindicação proletária), as manifestações foram imbuídas por diversas correntes que, inclusive, contradiziam a tradição esquerdista das manifestações de rua. Ocorreram inúmeras tentativas, por parte da mídia tradicional, de excluir e condenar os movimentos e partidos de esquerda pela participação nas manifestações, em detrimento de correntes de extrema-direita.

Se a tentativa de despolitizar e esvaziar o conteúdo social das manifestações é nítida, há um ponto que merece uma análise mais cuidadosa: a tentativa de instrumentalização dos protestos por movimentos de extrema-direita. Nas redes sociais, as tentativas de apropriação dos movimentos para finalidades as mais estranhas e diversas à sua lógica são inúmeras, indo desde a defesa do impeachment da presidente da República (uma proposta que era apresentada descolada de qualquer transformação mais profunda, reduzindo o problema exclusivamente ao PT e à corrupção, que supostamente teria iniciado apenas nos governos comandados por este partido) até a defesa explícita de um Golpe Militar. (CALIL, 2013: 387)

As manifestações de 2013, no entanto, foram apenas um preâmbulo para o caos que o país começou a atravessar, e ainda atravessa. O mundo tornou-se um celeiro para a extrema-direita, o nacionalismo retomou a sua escalada no pêndulo do tempo e o termo populismo tornou-se, ironicamente, popular.

O retorno do militarismo como solução foi veiculado como uma reação às crises econômica e política em voga. Para uma democracia tão frágil e recente como a brasileira, com diversas crises de representatividade política – potencializadas por problemas econômicos e sociais, além dos mais diversos escândalos envolvendo o Partido dos Trabalhadores, tradicionalmente associado à esquerda –, a ascensão do discurso supracitado ameaça o livre exercício das faculdades sociais e políticas dos brasileiros.

Para tanto, é necessário se debruçar e empreender um esforço analítico no intuito de compreender como e por que os apoiadores do militarismo promovem, no seu agir comunicativo, sinônimo pleno e inequívoco de liberdade e democracia, o esvaziamento desta forma de governo e apoiam o retrocesso político no seio da opinião pública.

Democracia e ditadura

Apesar do *locus* desse trabalho ser localizado na contemporaneidade democrática brasileira, o estudo do discurso pró-ditadura deve levar em consideração o que é, de fato, uma ditadura e suas mais diversas definições políticas. Além do exame do regime de exceção, o trabalho contemplará a definição de democracia para ampliar a compreensão da importância dos meios de comunicação e seus usos para a política. Por mais que a Comunicação tenha sido utilizada como um elemento estruturador de regimes autoritários, mesmo em tal agrura, ela é, essencialmente, um modo de ser da democracia.

é o jogo comunicacional o que torna possível a existência e a administração do contraditório nas disputas eleitorais; a própria figura do voto não é outra coisa senão o modo pelo qual o cidadão emerge como eleitor, ao gerar a informação para o sistema democrático de sua vontade política, em relação às forças em disputa; e, por fim, as condições essenciais de liberdade da fala e da formação de opinião, que constituem direitos humanos universais, mediante os quais a ética democrática se consolida em todos os seus aspectos. (SIGNATES, 2012: 12)

Portanto, é necessário abandonar a concepção de que os meios de comunicação somente instrumentalizam a política, sendo que “será tão mais democrática uma sociedade, quanto forem livres e fortes os processos de produção e circulação social de sentidos” (Ibid.: 12). Levando em consideração que a liberdade de expressão é uma característica intrínseca à democracia, concebe-se, enfim, que os meios de comunicação e seus usos exercem papéis cruciais na manutenção, inclusão e participação do jogo político e democrático.

A robustez do arcabouço teórico para o exame dos processos políticos discutidos aqui é caracterizada, por fim, por conceituações de ditadura e democracia.

A democracia, em sua concepção original a partir das antigas repúblicas gregas e romanas, foi idealizada como um sistema em que o povo é detentor e praticante do poder político (BOBBIO, 2007). É importante frisar, no entanto, que nem todos participavam do processo democrático, porque “a democracia antiga já era considerada como o governo da maioria, não da totalidade do povo” e, com efeito, “governavam os cidadãos, e nem todas as pessoas possuíam direitos cívicos” (MALUF, 1995). Na gênese da sua caracterização, a democracia era definida pelo número de governantes em exercício.

a democracia é uma das três possíveis formas de governo na tipologia em que as várias formas de governo são classificadas com base no diverso número dos governantes. Em particular, é a forma de governo na qual o poder é exercido por todo o povo, ou pelo maior número, ou por muitos, e enquanto tal se distingue da monarquia e da aristocracia, nas quais o poder é exercido, respectivamente, por um ou por poucos. (BOBBIO, 2007: 137)

No classicismo grego, portanto, tal sistema era integrante da tripartição de formas de governo (as outras sendo a aristocracia e monarquia) de acordo com um critério numérico. A posteriori, outros critérios, como o exercício do poder – “ser o governo dos muitos com respeito aos poucos, ou dos mais com respeito aos menos, ou da maioria com respeito à minoria ou a um grupo restrito de pessoas” (BOBBIO, 2007) – e outros, foram criados para otimizar a acurácia do conceito, como realizado pelo jurista austríaco Hans Kelsen na sua obra *Teoria geral do Direito e do Estado*: “Um Estado é considerado uma democracia ou uma aristocracia se a sua legislação tiver natureza democrática ou aristocrática [...] um Estado é classificado como uma monarquia porque o monarca surge juridicamente como o legislador” (KELSEN, 2000: 406).

O critério do autor austríaco residia precisamente na liberdade política, desembocando na legislatura, o que demonstra as mudanças ocorridas ao longo do tempo. Assim o comenta Norberto Bobbio:

A distinção entre democracia e autocracia está fundada num critério completamente diverso, por sua vez inspirado na observação de que o poder ou ascende de baixo para o alto ou descende do alto para baixo. Para justificá-la, Kelsen serve-se da distinção entre autonomia e heteronomia: democráticas são as formas de governo em que as leis são feitas por aqueles aos quais elas se aplicam (e são precisamente normas autônomas), autocráticas as formas de

governo em que os que fazem as leis são diferentes daqueles para quem elas são destinadas (e são precisamente normas heterônomas). (BOBBIO, 2007: 139)

Por fim, pode-se dizer que a tríplice dos gregos foi superada, com a dualidade República (com a democracia absorvida) e Autocracia (com a monarquia e aristocracia absorvidas) preponderante (BOBBIO, 2007). É notório o fato que havia uma preocupação anterior com os limites populacionais e demográficos, tanto que, na Grécia antiga, “chegou mesmo a afirmar que o Estado não deveria ir além do número de pessoas às quais pudesse chegar a voz do Orador” (MALUF, 1995: 275). O tempo moderno, por fim, tornou a organização social paulatinamente mais complexa devido ao crescimento populacional e a dimensão dos Estados.

No mundo moderno, porém, a democracia surgiu sob a forma indireta ou representativa. Manteve-se o princípio da soberania popular (todo poder emana do povo e em seu nome será exercido), transferindo-se o exercício das funções governamentais aos representantes ou mandatários do povo. Democracia e representação política tornam-se, no mundo moderno, ideias equivalentes: fala-se em democracia e subentende-se o sistema representativo de governo. Realmente, o Estado moderno, pelo aperfeiçoamento dos meios de comunicação, superou os obstáculos do número e da distância, colocando em pleno funcionamento o mecanismo das representações, mantendo contacto imediato com as imensas populações, a tal ponto que se chega a conceber a formação de Estados continentais e até mesmo de um Estado mundial. (MALUF, 1995: 275-276)

Para que possamos, acima de tudo, pensar discursivamente o regime militar brasileiro, é necessário formular a seguinte questão: como é caracterizado um regime militar? Entende-se que a democracia, há tempos, é considerada um modelo governamental que se adaptou melhor às sociedades mais desenvolvidas (BOBBIO, 2007: 158). Entretanto, termos que são utilizados para nomear formas de governo não democráticos, como tirania, despotismo e autocracia derivam da antiguidade clássica (BOBBIO, 2007: 159) e, com isso, entende-se que o exercício do poder pelo uso da força ou delegado a uma ínfima parcela da população não é algo recente.

Bobbio argumenta posteriormente que a ditadura destoa das demais modalidades monocráticas de exercício do poder; tal sistema é reconhecido pelo método de legitimação, especificamente o estado de necessidade. Esse estado de necessidade, no entanto, para o ditador moderno, implica na resolução de crises que ameacem o regime político em voga e, portanto, “recebe o próprio poder de uma autoinvestidura ou de uma investidura simbolicamente – mas só simbolicamente – popular, e assume um poder constituinte.” (BOBBIO, 2007: 162).

De todo modo, ainda é necessário delinear características gerais para a definição do que é ditadura. Stoppino (1998a: 373) escreve que as três características definidoras das ditaduras modernas são: “a concentração e caráter ilimitado do poder; as condições políticas ambientais, constituídas pela entrada de largos estratos da população na política e pelo princípio da soberania popular; a precariedade das regras de sucessão no poder”.

Ideologia e opinião pública: legitimidades em questão

Para a definição de ideologia que norteará este trabalho, será utilizada a formulada por Zbigniew Brzezinski e, com esta escolha, procura-se compreender ideologia como um plano de ação do devir político, circunscrito na especificidade histórica, longe de conceituações estanques e pouco dinâmicas.

um programa adaptado para a ação de massa, derivado de determinados assuntos doutrinários sobre a natureza geral da dinâmica da realidade social, e que combina certos assertos sobre a inadequação do passado e/ou do presente com certas tendências explícitas de ação para melhorar a situação e certas noções sobre o estado final e desejado de coisas. (BRZEZINSKI, 1962 *apud* STOPPINO, 1998b: 587)

Pode-se depreender do que foi concebido pelo autor polonês o pendor para a sistematização e execução de um programa específico, endossado por uma série de assuntos que, observados no cotidiano, não podem ser demovidos da pauta. O que parece distinguir essa definição de todas as outras é justamente o componente que guia como uma ideologia política, na sua essencialidade, é criada: os assuntos são imbuídos por uma miríade de elementos que revelam e combinam uma medida de inconformidade sobre um tempo específico (passado e/ou presente), certa inclinação para a ação e construção de uma determinada consciência do que seria o ideal (ou “estado final”). Portanto, observa-se aqui o processo inconformidade-prática-ideal.

Mas o que torna a ideologia legítima? A legitimidade política, por sua vez, é a “legalidade acrescida de sua valoração” (BONAVIDES, 1994: 112); essa condição de poder suscita questões sobre a justificativa e aceitação da intervenção do poder na dinâmica social. Em outras palavras: o exercício do poder, em consonância com as leis, pelo ente estatal não é a única forma de avaliar se tal exercício possui validade.

Percebemos que ocorre uma convergência: o anseio popular pelo retorno ditatorial constitui-se na construção de uma ideologia como um plano de ação política, que é legítima por ter fulcro na livre expressão democrática e na imagem de um ideal popular (DUVERGER, 1970), e que é manifestada entre os cidadãos através da dialética característica da opinião pública (entre os membros da sociedade) e da opinião política (entre a sociedade e o Estado). É importante frisar que a inconformidade popular é incorporada: o caráter esquerdista do Partido dos Trabalhadores e as crises sofridas pelo Brasil na atualidade são subsumidas numa espécie de ameaça esquerdista sobre o país. A autora Sabrina Steinke sintetiza como a ameaça esquerdista (a inconformidade), o golpe de Estado (a prática) e um Brasil sem o “caos” implantado pela “ameaça comunista” (o estado final) foram pequenos blocos articulados no intuito de constituir uma ideologia política que apoiasse o golpe militar de 1964, no Brasil (STEINKE, 2017). Portanto, em concordância com o que foi dito antes, a urgência coletiva de sanar os problemas sociais é fruída e sintetizada num corpulento conjunto político, cuja expressão é ideológica.

Opiniões pública e política aqui são caracterizadas por elementos de cooperação: construção de consenso em torno de assuntos de interesse coletivo comum e o próprio endosso da legitimação da ação política do governo. A respeito do conceito de opinião pública, Esteves (2010) estabelece sua natureza, praticamente como um ideal tipo comunicacional.

O seu caráter é de ordem racional: resulta de trocas discursivas (processos de opinião) sobre matérias de interesse comum, estabelecidas numa base de liberdade e autonomia dos indivíduos, que têm em vista constituir opiniões vinculativas. A figura comunicacional que melhor as ilustra é a de um consenso (que se pretende alcançar), mas basicamente enquanto ideal normativo, e não como uma realidade empírica indiscutível; neste plano deve ser admitida a possibilidade de outros tipos de acordo razoáveis. (ESTEVES, 2010: 22)

A opinião pública adquire sua condição política pela capacidade de constituir legitimação do poder e, ao mesmo tempo, estabelecer um horizonte de sociabilidade fundado na generalização ou no caráter público do debate em circulação.

Do ponto de vista político, a opinião pública é apresentada com o a voz do povo, servindo de ponte para dois mundos que cada vez mais são percebidos como distantes – o dos governantes e dos governados – e, nessa medida, constitui, não só uma forma de legitimação da ação política da qual deriva o seu poder do consentimento dos governados, como um sentido de poder dos governados; do ponto de vista social, o termo remete para uma forma de “horizonte da sociabilidade”, normalmente traduzido pela expressão “o que os outros pensam” – uma dimensão que, mesmo sem significar necessariamente a interiorização de expectativas dos outros, significa pelo menos uma forma de nos posicionarmos face a uma comunidade mais vasta com a qual partilhamos interesses que vão para além do nosso, puramente pessoal. (SILVEIRINHA, 2004: 411)

Entretanto, os conceitos empregados aqui são os inseridos na ordem democrática; numa ditadura, as opiniões pública e política sofrem pesadas intervenções para construção e manutenção da legitimidade política (ARENDRT, 1989), além da impossibilidade de apreciação e opiniões contraditórias ao regime. Permanece implícita, no cerne do apoio e construção de ideias acerca de uma possível intervenção militar, uma tensão irresistível: aprovação e divulgação de ideias antidemocráticas dentro da lógica democrática vigente.

Metodologia

Os aspectos basilares que compõem o meandro da defesa de uma possível intervenção militar, nessa perspectiva de negociata da opinião pública, ainda permanecem inconspícuos. Para nortear as investigações sobre o tema, por fim, se faz necessária a formulação da seguinte questão-problema: de que forma as pessoas que defendem a intervenção militar no Brasil fundamentam e constroem as suas ideias? A pesquisa de opinião voltada para o conhecimento da resposta à questão-problema foi feita no segundo semestre de 2017, na cidade de Goiânia², estado de Goiás.

² As eleições de 2018 demonstraram que a capital de Goiás constituía, sim, um importante *locus* para a realização desse tipo de pesquisa, por revelar-se uma das regiões mais conservadoras do país: Bolsonaro obteve no estado de Goiás um percentual de 65,52% dos votos no segundo turno.

Para o trabalho de identificar as características dos públicos que defendem a intervenção militar na contemporaneidade e saber como ocorre a fundamentação e construção das ideias voltadas para essa defesa, foi utilizado o método de entrevista qualitativa individual em profundidade (HAGUETTE, 1987; ROSA; ARNOLDI, 2006), definida como sendo “a entrevista aberta ou não-estruturada, onde o informante aborda livremente o tema proposto” (CRUZ NETO, 2002: 58). Apropriou-se, ainda, em complementação, da técnica da entrevista narrativa. Pela natureza da pesquisa, cujo ponto nevrálgico reside na confluência entre passado, presente e o devir na política, o préstimo da modalidade reside no fato de que “comunidades, grupos sociais e subculturas contam histórias com palavras e sentidos que são específicos à sua experiência e ao seu modo de vida” (BAUER; JOVCHELOVITCH, 2003: 91).

Ao final do trabalho, oito depoimentos foram considerados típicos e aproveitáveis para este estudo, por terem revelado suficiente homogeneidade de dados analisados, conforme as categorias definidas, a partir de três indicadores de análise: regularidade (dados coincidentes), discrepância (dados descoincidentes) e intensidade (dados que obtiveram relevo conferido pelo próprio entrevistado). Assim, os trechos foram decompostos em elementos que, em forma e conteúdo, revelassem padrões e repetições de conteúdo (regularidades), rupturas e/ou antinomias com os discursos revelados pelos trechos de determinada categoria (discrepâncias), e trechos que foram pronunciados de modo pouco usual pelo entrevistado, o que evidenciaria um certo conteúdo ali implícito (intensidades).

Por notação, os entrevistados, cuja identidade é mantida em restrito sigilo, por compromisso ético firmado no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

apresentado e assinado por cada um, serão identificados pelos números de 1 a 8, sendo os seguintes perfis, elencados no Quadro 1:

Nº	IDADE	GÊNERO	FORMAÇÃO	PROFISSÃO
1	27	Mulher	Superior	Professora de idiomas
2	38	Homem	Superior	Home broker
3	69	Homem	Fundamental completo	Policia aposentado
4	21	Homem	Médio completo	Estudante
5	30	Homem	Superior	Professor no ensino fundamental
6	25	Homem	Médio completo	Home broker
7	45	Homem	Superior	Advogado
8	35	Homem	Superior	Empresário

Quadro 1: Perfis dos entrevistados

Fonte: Base de dados da pesquisa

O discurso das fragilidades da democracia brasileira

Após a análise dos dados, compreendeu-se, na medida do possível, de que forma as pessoas que defendem a intervenção militar no Brasil fundamentam e constroem suas ideias. O ponto de partida começa com a problemática democracia brasileira.

A democracia é compreendida como um sistema que não pode oferecer soluções frente aos problemas que o Brasil enfrenta atualmente, logo, a aposta em um regime ditatorial é válida. Entretanto, a confiança atribuída é controversa: como é que se defende um modelo de governo tão centralizador se o Estado foi relatado como o grande responsável pelos problemas que o país enfrenta?

falam de ditadura e que morreu gente pra caramba, mas não vejo outra alternativa, além de ter parecido ser muito melhor do que as coisas que temos aí, em Brasília. (E1)

não teria democracia que resistisse às desapropriações, terrorismo e essa bagunça toda. Querem sempre alguém pra culpar? Culpem os comunistas. (E5)

No entanto, a apologética da ditadura tem outro defensor maior do que qualquer dispositivo de lógica forma: a nostalgia. Os que viveram os anos de ferro no Brasil relembrou o tempo com carinho, enquanto os mais novos têm seu panorama acerca do passado influenciado, principalmente, pelos familiares.

vejo que a intervenção, não golpe, de 64, foi essencial na história do Brasil. Foi um mal menor. Ora, o comunismo crescia de modo rampante no país [...] O que nos aguardava no final dessa jornada era a mais completa pobreza ou um regime totalitário desses, tipo o da Coreia do Norte [...] você sabia que quase viramos um satélite da União Soviética por intermédio daquele safado? Pois é. Ainda bem que os militares reconheceram os anseios populares e tomaram as rédeas da nação. (E7)

eu venho de uma família de policiais militares e eles sempre falaram bem da ditadura [...] sempre me dizem que antes tinha segurança, educação, cidadania sabe? Não essa divisão inventada entre branco e preto. (E6)

Além de representar um novo início para o Brasil e englobar sentimentos e esperanças, por mais que seja controverso, o regime ditatorial tem um mote recorrente: a defesa do país de alguma grande ameaça. Uma possível intervenção militar em tempos hodiernos seria pautada pela perspectiva de o comunismo vencer e dominar o Brasil, algo que não se concretizaria facilmente.

vejo que a intervenção, não golpe, de 64, foi essencial na história do Brasil. Foi um mal menor. Ora, o comunismo crescia de modo rampante no país [...] O que nos aguardava no final dessa jornada era a mais completa pobreza ou um regime totalitário desses, tipo o da Coreia do Norte [...] você sabia que quase viramos um satélite da União Soviética por intermédio daquele safado? Pois é. Ainda bem que os militares reconheceram os anseios populares e tomaram as rédeas da nação. (E7)

Todavia, pelos entrevistados pertencerem a um tempo no qual a democracia impera, o discurso militarista deve, em princípio, vencer nas urnas. O candidato para as eleições de 2018 que incorporou os ideais da ditadura – e que possuía amplo apoio dos entrevistados em outros temas como legalização do porte de armas, aplicação da pena capital e defesa da propriedade privada – é o deputado Jair Messias Bolsonaro, finalmente eleito presidente da república. O político posicionou-se favoravelmente acerca dos anos de ferro brasileiros, além de ser militar da reserva, e isso foi reconhecido nos depoimentos. *“Não existe outra alternativa pra esse país se não votarem Bolsonaro em 2018 e deixarem de apoiar as Forças Armadas” (E2).*

Apesar de incensar Bolsonaro, é notável que alguns relatos apresentaram que a vontade de votar no político advém de um rol de candidatos pouco confiáveis para 2018. Tendo em vista a escolha pelo que parece mais interessante, aqui há outro elemento de conflito dentre os entrevistados: Bolsonaro é elogiado por possuir o mesmo ideário, entretanto, ainda pertence à administração estatal.

o Bolsonaro é mais um. Está dentro do Estado, né? Então não vai sair. A coisa nele que me agrada é que é a favor do armamento e tem um filho que é, se eu não me engano, formado no curso do Instituto Mises; todavia, não é uma saída viável. (E3)

A ausência de confiabilidade do Estado perante a população é agravada pela corrupção sistêmica que acomete todas as instâncias da política e até mesmo do mercado, o que leva ao movimento contraditório de simultâneo apoio e descrédito do deputado Jair Bolsonaro.

Mas não somente a corrupção é considerada o único fato de descrédito do Estado. Muitos entrevistados consideram a tributação compulsória, ou, em outras palavras, o simples recolhimento de impostos, como um ato criminoso contra a população. Os impostos não são revertidos em serviços de qualidade para os cidadãos, logo, os impostos foram considerados exercícios de prática despótica em plena democracia. Nesse movimento, a estrutura burocrática do Brasil é atacada e prega-se a redução desta em prol de maior “eficiência”. Se a eficiência contemplará toda a população e resolverá os problemas da nação, isso não foi mencionado nas falas dos entrevistados.

A ineficácia do Estado na gestão do erário e suas instituições, inclusive, são consideradas geradoras de violência urbana. Aqui incorre outra contradição: paulatinamente se exige o retorno de um governo ditatorial no Brasil pelo endurecimento que o regime proporcionaria através da repressão, entretanto, o Estado é considerado um ente ineficaz. É relevante que houve um relato no qual a parceria entre os entes públicos e privados possam coadunar esforços na busca por uma solução contra a criminalidade, o que representa um modo de obter maior participação da população no governo.

imposto é roubo, sempre foi! Por que eu sou obrigado a pagar algo pra alguém contra a minha vontade? (E2)

os recursos todos são mal distribuídos, mal geridos e, por isso, não é difícil pensar que imposto é um roubo. (E5)

se tudo não funciona, por que sou obrigado a pagar imposto? Isso é ridículo! (E6)

com a corrupção e a insegurança que vem da violência, efeito dessa estrutura toda de corrupção, aí cabe perguntar: por que pago os meus impostos em dia? Por que eu não sonego? Só pra não ir pra cadeia. O Estado chupa até os ossos do povo pra não entregar nenhum serviço decente. (E8)

Contudo, qualquer resposta acerca da aprovação do intervencionismo militar pode ser enriquecida através da caracterização de quem defende tal ideologia. Afinal de contas, a pergunta revela outra pergunta: como são caracterizados aqueles que defendem o intervencionismo militar?

Os dados são nítidos: os defensores do militarismo identificam-se com valores conservadores, favoráveis ao capitalismo, defesa da propriedade privada, porte de arma de fogo para defesa pessoal, pena capital e são nacionalistas. Esse modo de ser dos entrevistados, que se declararam como de direita, foi aglutinado numa espécie de práxis direitista que baliza os comportamentos dos seus adeptos. Entretanto, aqui mora a primeira contradição: são defensores do livre mercado, mas apoiam o intervencionismo político.

não vendíamos o país por preço de banana, como se diz por aí, que foi o que aquele comunista fez. (E3)

sem a noção de pátria, sem repressão, rapaz, não existe povo unido! (E4)

antes podíamos matar bandido pra defender o homem de bem, hoje não mais. (E3)

Por mim, poderiam promulgar a pena de morte sim, mas após a resolução desse descompasso. Ué, se há emprego, por que continuar no crime? É isso que o pessoal dos direitos humanos não entende. (E7)

vamos entregar tudo à iniciativa privada, oras: maximizamos a eficiência, incentivamos a concorrência e destruimos o sucateamento, destruimos a ineficiência. (E5)

São orgulhosos de classificarem-se como direitistas, e tratam com bastante zelo o posicionamento adotado, principalmente quando se intitulam “cidadãos de bem” – o que demonstra uma espécie de enlevo moral. Contudo, a práxis direitista não é caracterizada somente pelos valores que residem em seu bojo, mas também pelo o que não é. Ser direita também é uma forma de negar a conduta esquerdista. Nesse sentido, os dados evidenciaram que os participantes da pesquisa foram completamente antagônicos ao que é politicamente contraditório. Rechaçam a esquerda em todos os aspectos políticos e morais, e não se furtaram no uso de termos depreciativos e da violência para reprimir a oposição.

só tem medo de militar bandido e comunista, o que é a mesma merda. (E2)

tenho a impressão de que quem sofreu foram os terroristas, apenas isso [...] aliás, esquerdistas e bandidos são quase a mesma coisa. (E8)

a PM fez um trabalho excelente naquela época, descendo o pau nesses mortadelas improdutivos. Quero ver passarem um mês trabalhando de enxada pra ver se falam essa besteira de divisão e igualdade. Isso não existe! (E6)

São pessimistas acerca do futuro brasileiro, e isso influenciou diretamente na adoção do intervencionismo militar como um regime de governo possível. O horizonte democrático não ofereceu muitas saídas, logo, apostam em uma futura ditadura com grande entusiasmo.

São extremamente céticos acerca do Estado. Consideram a tributação da população um crime por tolher a liberdade de fruição do capital e não ocorrer boas contrapartidas por parte do Estado no retorno dos impostos, entretanto, apoiam a intervenção militar na política e acreditam que o nacionalismo é essencial para a coesão social.

imposto é roubo, sempre foi! Por que eu sou obrigado a pagar algo pra alguém contra a minha vontade? (E2)

se tudo não funciona, por que sou obrigado a pagar imposto? Isso é ridículo! (E6)

sem investimentos do Estado e cada vez mais rola a culpabilização do empresário como explorador, aí não tem emprego e economia forte, estável. O pessoal parte pro crime mesmo. (E8)

vamos voltar a ter um Estado, um Brasil forte, soberano, livre das amarras do capital estrangeiro. (E4)

São ainda preocupados com a escalada da violência urbana no Brasil e, como antídoto frente a este problema, optam pela adoção do regime militar como modo de endurecimento punitivo contra a criminalidade. De todo modo, os dados explicitam categoricamente que, afinal, o Partido dos Trabalhadores e suas últimas gestões são os únicos culpados por todos os problemas do país.

sempre me dizem, os meus avós e tal, os meus tios, que durante a ditadura você podia sair de casa sozinho e chegar bem, sabe? Ter segurança; se for pra botar ordem na bandidagem, dar emprego pra quem precisa, sinceramente, os militares podem tomar o controle. (E1)

eles só mantinham a ordem; veja, naquela época sempre me falavam que tinha segurança. (E2)

Assim, algumas descobertas foram constatadas ao longo do trabalho e que permanecem relevantes para a compreensão e caracterização daqueles que apoiam o intervencionismo militar. A primeira, é o notório recrudescer do autoritarismo como modo de ser, adotado pela sociedade em resposta à insegurança urbana, resultando em um cenário simbólico propício à adoção de políticas governamentais autoritárias e fortemente repressivas. A chancela social para tais práticas afigura-se, portanto, na aquiescência de um possível processo de intervenção militar e ulterior concretização de medidas mais rigorosas contra a violência.

A segunda descoberta consiste na contradição existente entre ser um defensor da ditadura em tempos democráticos: apesar da repulsa ante o Estado democrático, só se pode defender um modo de governo ditatorial pela liberdade de expressão que é inerente às democracias modernas, além de utilizar toda a extensão da sua individualidade para enunciar uma opinião em detrimento do que é realmente benéfico para os desígnios do país. Num cenário, de fato, ditatorial, a liberdade de expressão não é garantida.

E a terceira e última descoberta consiste na junção entre a práxis direitista, nacionalismo e militarismo, perceptível no orgulho que os entrevistados pronunciaram quando se classificaram como direitistas. Esse orgulho deriva da

elevação moral da práxis direitista – elevação moral, aliás, providenciada em detrimento dos valores políticos de esquerda – em articulação com o que se busca no militarismo e no nacionalismo: forma de captar poder ante o cenário favorável de intervenção militar, fé opinativa (e policiamento da expressão alheia), a construção de uma figura que personifique autoridade e liderança (representada pelo candidato Jair Messias Bolsonaro), pureza grupal e a intenção de representar as intenções de fala de toda a população.

Intervencionismo: entre a nostalgia e a demonização

Os dados colhidos em campo foram sugestivos para a formulação de três teses consideradas relevantes: a insegurança urbana como combustível do autoritarismo engendrado pelos entrevistados, a demonização da democracia de modo que um regime ditatorial implantado no Brasil seria uma alternativa viável para a solução dos problemas do país, e o intenso orgulho demonstrado pelos entrevistados, quanto ao posicionamento político adotado, com dois padrões: os participantes seriam adeptos do militarismo e do nacionalismo. Tais conclusões permitiram identificar como os defensores do intervencionismo militar no Brasil se fundamentam, e a tipologia de seus argumentos, visões de mundo e práxis social.

Um governo democrático é considerado fraco perante os problemas brasileiros e crises conexas, logo, uma ditadura pode ocupar o vácuo de alternativas no rastro de um Estado ineficaz. O Brasil atravessa um período de instabilidade política e econômica, e tal ambiência possibilita a rememoração nostálgica dos anos ditatoriais no país, e de modo conexo, o intervencionismo militar chega como uma aposta na resolução dos problemas brasileiros. A posteriori, tendo em vista o potencial de salvação do Brasil que é conferido ao regime ditatorial, esse modelo de governo poderá tornar-se legítimo mediante boa atuação administrativa.

O nome do candidato Jair Messias Bolsonaro se coaduna com as categorias supracitadas como uma alternativa válida para o Brasil nas próximas eleições presidenciais, entretanto, o esteio para tal aprovação se dá pela correlação entre o ideário do deputado e o dos entrevistados. De modo controverso, Bolsonaro também foi identificado como alguém que deveria ser votado simplesmente por não haver melhores opções nas urnas, ou seja, é a opção menos danosa diante da impossibilidade de um cenário de disputa presidencial ideal.

A conexão entre direitismo e nacionalismo consta como uma aglutinação de condutas que se pode definir como práxis direitista; contudo, noutra momento de análise das entrevistas, percebeu-se a caracterização de uma práxis direitista também originária da contraposição às condutas esquerdistas. A militância nas redes sociais, a repulsa ante o dogmatismo religioso, o desejo da emancipação escolar e a militância em manifestações nos espaços públicos urbanos são os elementos que balizam essa busca pela diferença. Por fim, outro fator identificado foi constituído pelo orgulho pronunciado em ser de direita. O direitista, balizado pela sua própria práxis, é constituído por uma série de condutas que são consoantes ao posicionamento político adotado, o que desemboca na negação das condutas que considera esquerdistas. O direitista, inclusive, é cioso do posicionamento político adotado, num movimento de elevação moral.

De acordo com os dados, os entrevistados compreenderam a posição política de direita como relacionada ao conservadorismo, valorizadora da prosperidade individual e da objetividade, e favorável ao capitalismo. Em suma, ocorreu a aglutinação de determinadas concepções sob o que pode ser definido como uma espécie de modo de ser pertencente à posição política de direita, ou, em suma, práxis direitista.

Em todas as entrevistas, ocorreu a vinculação da condição de esquerdista com práticas criminosas e/ou de lesa-sociedade. Ser esquerdista é, além de sinônimo

de comunista, alguém que pratica atos terroristas e/ou criminosos em geral. O discurso adotado pelos entrevistados revelou que a simples adoção de uma ideologia à esquerda já sentencia o indivíduo a ser encarado como uma brecha para que o crime rumine. Essa intolerância com o que é politicamente contraditório pôde ser percebida em toda a base de dados, a exemplo da indignação expressada acerca do ideário de igualdade e justiça, e da adjetivação de quem é de esquerda.

Nostalgia da ditadura e demonização generalizada das esquerdas são temas que se entrelaçam na percepção do modo como se entranha em um certo modo popular de pensar uma forte ideologia de direita, que terminará, em 2018, elegendo o ex-capitão Jair Bolsonaro presidente do Brasil.

Referências

ARENDR, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAUER, M.; JOVCHELOVITCH, S. Entrevista narrativa. In: BAUER, M.; GASKELL, G. (org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 90-113.

BOBBIO, N. *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BONAVIDES, P. *Ciência política*. São Paulo: Malheiros, 1994.

BRZEZINSKI, Z. *Ideology and power in soviet politics*. New York: Frederick Praeger, 1962.

CALIL, G. Embates e disputas em torno das Jornadas de Junho. *Projeto História*, São Paulo, n. 47, p. 377-403, 2013.

DUVERGER, M. *Institutions politiques et droit constitutionnel*. Paris: PUF, 1970.

ESTEVES, J. P. Opinião Pública. In: CORREIA, J. C.; FERREIRA, G. B.; ESPÍRITO SANTO, P. (org.). *Conceitos de comunicação política*. Covilhã: LabCom Books, 2010.

HAGUETTE, T. M. F. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1987.

KELSEN, H. *Teoria geral do Direito e do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MALUF, S. *Teoria geral do Estado*. São Paulo: Saraiva, 1995.

CRUZ NETO, O. O trabalho de campo como descoberta e criação. In: DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, M. C. S. (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROSA, M. V. F. P. C.; ARNOLDI, M. A. G. C. *A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SIGNATES, L. Epistemologia da comunicação na democracia: a centralidade do conceito de comunicação na análise dos processos políticos. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012.

SAMPAIO JÚNIOR, P. A. Jornadas de Junho e revolução brasileira. *Interesse Nacional*, São Paulo, ano 6, n. 23, p. 57-66, 2013.

SILVEIRINHA, M. J. Opinião pública. In: RUBIM, A. A. C. (org.). *Comunicação e política: conceitos e abordagens*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2004.

STEINKE, S. A repressão política, durante a ditadura civil-militar de 1964, no Piauí relatada no acervo da Comissão da Anistia. *In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA ORAL*, 11., 2017, Fortaleza. *Anais [...]* Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2017. p. 1-8.

STOPPINO, M. Ditadura. *In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. Dicionário de política*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1998a. p. 368-379.

STOPPINO, M. Ideologia. *In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. Dicionário de política*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1998b. p. 585-597.

Disputas ideológicas, cultura negra e jornalismo cultural: a crítica musical carioca e os bailes de soul dos anos 1970¹

Luciana Xavier de Oliveira

Professora adjunta do bacharelado em Ciências e Humanidades e do bacharelado em Planejamento Territorial da Universidade Federal do ABC (UFABC). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui graduação em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: luciana.oliveira@ufabc.edu.br

Resumo: O Movimento Black Rio se consolidou como uma importante cena musical nos anos 1970 nos subúrbios do Rio de Janeiro, mobilizando um grande mercado consumidor formado especialmente por uma juventude negra. Os bailes de soul foram alvo de críticas veiculadas em órgãos da imprensa ligados tanto ao governo militar quanto a setores da esquerda. O objetivo deste artigo é discutir como o jornalismo cultural e a crítica musical carioca da época encaravam o fenômeno, apresentando uma reflexão sobre disputas em torno da defesa da tradição e autenticidade, em oposição a discursos de modernidade e cooptação nas dinâmicas da cultura popular. Nesse sentido, este artigo apresenta ainda interpretações possíveis sobre processos alternativos de identificação racial, consumo cultural e estratégias político-culturais desenvolvidas em consonância com uma produção afro-diaspórica global.

Palavras-chave: Identidade Negra; Cultura Popular; Crítica Musical; Jornalismo Cultural; Racismo.

Ideological disputes, black culture and cultural journalism of the 1970s: the musical criticism and the soul dances in Rio de Janeiro

Abstract: The so-called Black Rio Movement has consolidated as a music scene of massive proportions during the 1970s in Rio de Janeiro, mobilizing a large consumer market largely composed by a black youth. The soul dances have been criticized by the press connected both to the dictatorship and to sectors of the left. The purpose of this article is to discuss how the cultural journalism and the music criticism of the time faced this phenomenon, presenting a reflection on disputes around the defense of the tradition and authenticity in opposition to discourses of modernity and cooptation in dynamics of popular culture. In this sense, this article also presents possible interpretations about alternative processes of racial identification, cultural consumption and political-cultural strategies created in line with a global afro-diasporic production.

Keywords: Black Identity; Popular Culture; Musical Criticism, Cultural Journalism; Racism.

¹ Este artigo foi financiado pelo projeto Literary Cultures of the Global South, da Tübingen University, com fundos de German Federal Ministry of Education and Research (BMBF) e German Academic Exchange Service (DAAD).

Introdução

“Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, reportagem publicada em 17 de julho de 1976, é considerada a primeira matéria jornalística de relevo que chamou a atenção da imprensa e da cidade do Rio de Janeiro para o Movimento Black Rio. Esse fenômeno cultural se configurou como uma cena musical (OLIVEIRA, 2018), localizada nas áreas suburbanas e periféricas do Rio de Janeiro onde eram realizados grandes bailes de soul *music* que convocavam, todos os finais de semana, um enorme público formado majoritariamente por jovens negros. A cena marcou a vida cultural na cidade naqueles anos 1970 e estabeleceu um circuito em torno das atividades de jovens DJs e produtores independentes que conduziam grandes equipes de som para animar festas black inicialmente realizadas na zona norte, depois se alastrando por outras áreas da cidade, chegando também a bairros de elite na zona sul. A reportagem de autoria da jornalista Lena Frias, figurou na capa do Segundo Caderno do *Jornal do Brasil*, um dos mais importantes periódicos do país naquele tempo, cujo caderno de cultura era um dos mais importantes divulgadores do círculo de artes, entretenimento, moda e tendências de comportamento. O texto de Frias era uma detalhada investigação que revelava os bastidores do movimento, sinalizando para a forte conexão que os bailes e seus frequentadores estabeleciam com novas formas de mobilização identitárias e conscientização racial. Mas a matéria apontava, nas entrelinhas, a crítica à vocação dos seus participantes para a celebração de uma identidade negra brasileira “corrompida”, vista como “americanizada”, influenciada pelo consumo e pela moda “alienada”, mais do que por uma ação política antirracista ou de resistência à ditadura militar, instaurada em 1964 e que, naquele momento, vivia um período de recrudescimento da repressão e do aumento da violência estatal contra a oposição

Neste artigo, parto da emblemática reportagem de Frias para discutir como a imprensa dos anos 1970, especialmente a crítica e o jornalismo cultural praticado no Rio de Janeiro, em consonância com valores de uma esquerda marxista tradicional, interpretavam as movimentações culturais em torno dos bailes de soul e, por conseguinte, tentavam estabelecer critérios de autenticidade para manifestações culturais populares em um contexto de comunicação massivo. A partir de uma pesquisa hemerográfica, também analiso o discurso de veículos identificados com a direita e com as práticas ideológicas do regime militar, cujas críticas, em um primeiro momento, também eram consonantes com os valores da esquerda a respeito dos valores relativos à legitimidade e autenticidade das produções culturais naquele momento, ainda que a motivação principal fosse o temor do acirramento de tensões raciais, em uma reafirmação da ideologia da democracia racial.

De fato, o Movimento Black Rio fundamentalmente colaborou para difundir, no Rio e no Brasil, o lema norte-americano “Black is beautiful” e a ideologia do Black Power, ligada também a militantes negros da África do Sul que lutavam contra o *apartheid*. Em termos concretos, o discurso do poder negro encontrou um terreno fértil nos subúrbios cariocas, região habitada por uma população majoritariamente formada por uma classe trabalhadora negra, e influenciou no estabelecimento de uma nova agenda política para o movimento negro brasileiro, representando a construção de uma consciência e um discurso racial em consonância com valores diaspóricos transnacionais (GILROY, 2001). Sobretudo nos bailes, uma estética particular foi desenvolvida, conectando essa juventude negra suburbana com uma produção negra internacional, notadamente norte-americana. Essas novas produções musicais, e o repertório de imagens e mensagens acopladas a elas, passaram a influenciar decisivamente comportamentos e modas, e foram utilizadas como recursos simbólicos na construção e difusão de um estilo e de uma ideologia política altamente influenciada pela cultura afro-americana de massa e pelos diversos movimentos negros internacionais.

O aumento do consumo dos discos de soul e de outros gêneros musicais norte-americanos gerou o desenvolvimento de novos segmentos de mercado, formados em meio a uma crescente oferta de empregos (especialmente nas indústrias e no setor de serviços) motivada pelo “milagre econômico” promovido pelo governo militar. A política econômica da ditadura nos anos 1970 também abriu o país para o capital internacional, o que gerou o barateamento de bens de consumo como roupas, discos, televisores e equipamentos de som, acompanhando o desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa. A expansão da comunicação de massa, processo já iniciado com a administração de Juscelino Kubitschek (1956-1961), foi particularmente incentivada durante o governo militar, o que contribuiu para a consolidação da indústria cultural no país e possibilitou a configuração de uma produção cultural internacional-popular, potencializando o sistema de trocas simbólicas (DIAS, 2000: 51). O “milagre”, em curto prazo, aumentou a circulação de capital e possibilitou um maior poder de compra para a população (apesar de, dez anos depois, ter colaborado para o aumento da dívida externa e para a hiperinflação). Além de mais informação disponível, havia um maior acesso à educação formal, inclusive de grupos menos privilegiados, como as camadas negras trabalhadoras, o que gerava a criação de novas aspirações culturais e desejos de consumo que estimulavam impulsos de distinção, motivados por um contato maior com produtos culturais globalizados.

Os bailes soul, assim, representavam uma alternativa de entretenimento para uma população negra que, naquele momento, podia gastar e investir em lazer. As festas chegavam a atrair de 10 a 20 mil frequentadores por final de semana. Por volta de 1976, havia em torno de 400 equipes de som em atividade na zona metropolitana da cidade (OLIVEIRA, 2018: 121). O mercado do soul surgia como segmento cada vez mais rentável, especialmente porque os bailes eram uma opção barata e acessível, e havia um crescente interesse por esse mercado em expansão, chamando a atenção da mídia *mainstream* e da indústria fonográfica. Os produtores se esforçavam para tornar os eventos cada vez mais atrativos em termos de som, luz e repertório, e a renda com a venda dos ingressos permitia, inclusive, a contratação de grandes artistas nacionais e internacionais do soul para a realização de shows ao vivo durante os bailes. Nem todos os DJs mais famosos da época eram negros, ou manifestavam-se deliberadamente contra o racismo, e nem se engajavam com alguma atividade política. Mas alguns deles ganharam fama justamente por mesclarem música, entretenimento e um discurso antirracista e de valorização racial. Essas eram estratégias que buscavam uma conscientização a partir de uma exaltação da estética, celebrando um estilo visual, mas também performático, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional. Os bailes soul se convertiam em repositórios de símbolos, imagens e discursos positivos, incorporados pelos frequentadores em uma celebração festiva da diferença.

A esquerda nacionalista e a alienação do soul

No entanto, para Lena Frias e outros jornalistas e críticos, de acordo com uma *intelligentsia* brasileira marxista da época, os bailes de soul e suas estratégias significativas pautadas na estética e no consumo não poderiam ser vistos como formas legítimas de mobilização política. Frias, naquele momento, se consagrava como jornalista e pesquisadora influente da música popular e da cultura brasileira. Tinha trânsito livre entre compositores e intelectuais de esquerda, e era ligada ao universo do samba e do carnaval particularmente. No *JB*, produziu outras reportagens de grande teor investigativo (chegando a se mudar para a Cidade de Deus para uma reportagem sobre a comunidade) e era entusiasta e amiga de artistas populares como Clementina de Jesus e Candeia, defensora da “autêntica” cultura popular². Falar sobre a Black Rio, de certa forma, era uma novidade em relação aos seus temas comuns de reportagem. Convidada por um contínuo do jornal, um jovem branco chamado Everaldo (que se vestia como black para ir às

² Além de jornalista, Marlene Ferreira Frias (1944-2004) pesquisava cultura popular e era muito ligada ao universo do samba carioca. Foi jurada durante alguns anos de desfiles de escolas de samba, fez parte do Conselho de Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, e, com Hermínio Bello de Carvalho e Nei Lopes, escreveu textos para o livro *Rainha Quelé*, publicado no ano de 2001, com organização de Heron Coelho, sobre a vida de Clementina de Jesus. Lena Frias faleceu em 2004, ano de seu último trabalho, um release sobre um CD de Dona Ivone Lara.

festas), Lena Frias foi pela primeira vez a um baile soul no clube Maxwell, em Vila Isabel, zona norte do Rio.

A jornalista – ela mesma afrodescendente – também considerava o crescimento da Black Rio como um reflexo da segregação racial brasileira, portanto, não totalmente desprovido de valor e legitimidade. No artigo, há momentos em que a visão neutra da repórter apenas narra detalhes sobre os fatos: “Quando se toca a canção Soul Power, de James Brown, quase um hino, a expressão Soul Power é repetida ritmicamente pelo público de ginásios lotados num sussurro, num murmúrio, num ruído surdo e homogêneo” (FRIAS, 1976: 1). Mas há passagens em que se posicionava favoravelmente em relação aos bailes, e por meio da publicação de depoimentos, denunciou o racismo contido presente na vida cotidiana dos jovens negros, como narrou um entrevistado pela repórter³:

³ Durante a realização da reportagem, Frias, ela mesma uma mulher negra, também se tornou alvo de discriminação, junto a um grupo de jovens “blacks”: “Um grupo black, algumas cabeleiras cortadas quase triangularmente, outras descoloradas, eu com o corte comum, redondo. O grupo olha os sapatos nas vitrinas da Sapataria Pinheiro, especializada em pisantes black. Aproxima-se um senhor alourado (recusa-se mais tarde, quando perguntado, a dizer seu nome): – Vão saindo, vão saindo, não pode ficar aqui. Por quê? Porque não pode, vão saindo. Mas por quê? Ninguém está fazendo nada demais. – Não, não pode, ajuntamento de nego aqui não pode não. Quem é o senhor? – Sou o guarda aqui da galeria. Na outra ala da galeria um outro grupo – jovens brancos, mais ou menos o mesmo número de pessoas que o grupo de negros, conversa em voz alta e ri. Não é incomodado” (FRIAS, 1976: 5).

O problema é o seguinte: em Mesquita tem dois clubes, o Mesquita Futebol Clube, que é da gente, e o Mesquita Tênis Clube, em que não entra preto. Eu fui querer entrar num baile no Tênis Clube, em janeiro, e não deixaram. Era um baile de conjunto. Eles disseram que a gente não podia entrar, criava tumulto. É por isso que nos bailes Black não tem White. (FRIAS, 1976: 5)

No entanto, de forma geral, o texto ecoa um discurso ortodoxo da esquerda da época, de viés nacionalista que considerava inautênticas e alienantes aquelas manifestações que tivessem um cunho “internacionalista” e “mercantilizado”. Se logo no título (“Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”), percebe-se a ênfase irônica do argumento que critica a prática da “importação” de formas culturais estrangeiras, menos autênticas, a denúncia dessa perspectiva política fica clara em passagens como “sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira” (FRIAS, 1976: 4). O tom da reportagem era de que as classes populares, em especial a população negra, deveriam assumir uma atitude mais “nacionalista”, mesmo reconhecendo que “embora sobre a cópia já se criem originalidades”. Ao longo do texto, a jornalista também realçava a falta de um suposto sentido político para o movimento, enfatizando seu caráter de “modismo” e “imitação”, pois “Frias se preocupava menos com a imitação da cultura estrangeira praticada por roqueiros brancos do que com a aparente alienação dos afrodescendentes em relação aos símbolos estabelecidos de uma cultura nacional afro-brasileira” (ALBERTO, 2009: 18).

Isso, de certa forma, endossava a ideia da jornalista de que a Black Rio era uma manifestação inofensiva e que, portanto, não deveria ser alvo de repressão policial, rejeitando também a hipótese de que o movimento seria uma espécie de mobilização que pregava a divisão racial, temida pela ditadura (“O soul é uma espécie de sensibilizador ou catalizador do fenômeno. Soul hoje, no Grande Rio, é um sinônimo de negro, como rock é sinônimo de branco”) (FRIAS, 1976: 5). Para Frias, os participantes, produtores, DJs e artistas estariam mais interessados em lucrar com o negócio do que em incentivar a formação de uma consciência política e racial. Essa opinião tinha relação com o fato de que a venda de discos nacionais e internacionais de black *music* no Brasil naquele momento (incluindo coletâneas de *hits* compilados ou assinados por celebrados DJs e equipes de soul) superaram em muito as vendas de artistas famosos de outros gêneros musicais, como Rolling Stores e Led Zeppelin (BAHIANA, 2006). Os “blacks” representavam um enorme mercado em potencial, logo atraindo a atenção de grandes gravadoras, fazendo com que a Black Rio se convertesse em um fenômeno de massa no Rio de Janeiro, ainda que não tão interessante para o segmento turístico da cidade, e que poderia, inclusive, incentivar animosidades raciais como declarou ao *Jornal do Brasil*, um ano depois, o Secretário Municipal de Turismo do Rio de Janeiro,

Pedro de Toledo Pizza: “o Black Rio é um movimento comercial com uma filosofia racista” (TURISMO..., 1977: 20).

A matéria de Frias não foi o primeiro texto jornalístico a abordar o fenômeno da Black Rio, como alega Vianna (1988: 57). Mas foi a matéria que ganhou mais repercussão por conta da amplitude e profundidade com a qual tratou o tema. Na esteira da reportagem do *Jornal do Brasil*, vários outros jornalistas e críticos (de esquerda e de direita) de suplementos culturais tradicionais, revistas populares e jornais especializados em música da cidade logo amplificaram a crítica de Frias em relação à natureza comercial e importada do soul. Algumas semanas depois, ainda em 1976, Tárík de Souza, também no *JB*, publicou o artigo intitulado “Soul: sociologia e mercado” (1976: 10), em que comparava a história do jazz e da soul *music* nos Estados Unidos com as compilações e coletâneas brasileiras lançadas em vinil com o nome das equipes de som mais famosas e considerando essas gravações como “10% de alma e 90% planejado marketing”. Além de criticar o soul como um movimento comercial, esses articulistas deixavam claras suas perspectivas que evidenciavam a falta de vocação política e a inexistência de consciência racial entre os participantes da cena musical.

O questionamento à legitimidade do movimento e a ênfase em sua falta de expressão política estava presente também no desprezo em relação à própria produção musical do segmento da black *music* brasileira. Para alguns jornalistas, o soul nacional apenas demonstrava uma adesão a fórmulas musicais mercantis estrangeiras, e dificilmente poderia sugerir alguma coisa para além do mero conformismo de pessoas simples, despreparadas para resistir aos bombardeios de modismos propagados pelos meios de comunicação (ALBERTO, 2009: 26). A maior especialização das atividades da indústria fonográfica no Brasil, com o desenvolvimento e sofisticação das técnicas de produção e marketing levava, de fato, a uma maior padronização dos segmentos predominantes no mercado, mas mesmo assim, como defende Vicente (2002: 199) essa maior oferta de produtos musicais diversificados “deu voz e identidade a segmentos sociais antes absolutamente ignorados no contexto da mídia nacional”. Mas, mesmo reconhecendo uma motivação de protesto racial, José Ramos Tinhorão era enfático ao apontar a Black Rio como uma cópia inadequada ao contexto brasileiro, enfatizando a questão da classe e da nacionalidade como fatores que deveriam prevalecer sobre a etnicidade na luta pelo fim da desigualdade social (e não racial):

É que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades (ao menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento black já existe) é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto superdesenvolvido. (TINHORÃO, 1977: 2)

Para Tinhorão, um dos mais ferrenhos críticos musicais e severo detrator da “americanização” da cultura brasileira, os discos de soul brasileiro lançados pelas gravadoras estrangeiras representadas pela WEA representariam uma “violência cultural consentida” e “exemplos de como a dominação econômica estrangeira, disfarçada por um desenvolvimento à base de importação maciça de capitais e tecnologia pode acarretar a contrapartida cultural de que, ser *atual*... é imitar o que se importa de mais moderno!”. Na crítica intitulada “Protesto ‘Black’ é fonte de renda ‘White’” (1977), Tinhorão considera esse um efeito da demanda de um novo mercado formado por consumidores negros em processo de ascensão socioeconômica diante de um maior acesso ao ensino superior por meio do crescimento da oferta de vagas em faculdades particulares (processo que ele compara à “expansão dos supermercados”):

Levados normalmente a contestar as verdades oficiais vigentes, pela dificuldade que encontram em seu processo de ascensão em face da marca da cor, que os identifica tradicionalmente com as classes subjugadas (escravos até 1888, trabalhadores não qualificados depois), os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos foram levados a projetar-se na imagem das camadas equivalentes nos Estados Unidos. E, assim – inspirados pelas sugestões dos filmes de cinema e de televisão, pelas reportagens de revistas e pelas novidades musicais–inclinaram-se não a tomar consciência da sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhorias de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos: a contestação pela extravagância, o orgulho pessoal, a formação de núcleos próprios etc. Mas tudo isto, apenas – e que é revelador da falta de sentido crítico ideológico do seu movimento – apenas na área do lazer. (TINHORÃO, 1977: 2)

Tinhorão replicava, à sua moda, a visão da esquerda de que a Black Rio era uma questão de comércio, consumo e “indústria do lazer”, que dissolvia reivindicações e pautas políticas em favor da diversão e da moda. Os negros brasileiros seriam, pois, inconscientes em seu desejo de se parecer com os negros norte-americanos e, para o crítico, a questão da classe deveria ser uma preocupação superior às ações baseadas na raça ou na cultura. Mas as acusações mais contundentes de inautenticidade do Black Soul vieram do jornal *O Pasquim*, representante máximo da esquerda alternativa na imprensa do período. O crítico musical Roberto Moura no artigo “Carta aberta ao Black-Rio” (1977) descreve a cena do Soul carioca como uma insidiosa campanha publicitária neocolonialista que visava simplesmente criar condições para o consumo dos excessos produzidos pela indústria cultural estrangeira, apontando para a falta de consciência política dos “blacks”, vistos como “não-pensantes”, apenas preocupados com a aparência e os ditames da moda. Outro artigo do *O Pasquim*, intitulado “Safari”, escrito por Aldir Blanc, descrevia a visita do articulista a uma festa soul, comparando a experiência a uma caminhada pela selva desconhecida. O líder da “tribo” “lembrava um pouco o Simonal. Deu uns passinhos tipo Tony Tornado, e cantou, de sua própria autoria, ‘The dark monark’, quarto lugar no Globo de Ouro” (BLANC, 1977: 5). Ele era “cheio de swing” e falava uma língua estranha, intercalada com interjeições que emulavam o inglês, como “ôu yéa!” (ironizando o desconhecimento formal da língua). Os participantes dessa seita idolatravam o “profeta Steve Wonder” e o “Grande sacerdote branco”, André Midani, diretor da multinacional WEA, principal gravadora do segmento do soul na época. De São Paulo, a voz do maestro Júlio Medaglia, um dos mentores musicais da Tropicália, também se levantou contra as influências estrangeiras da musicalidade americana, que poderiam macular a autêntica música afro-brasileira, em entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em 10 de junho de 1977:

O que existe de mais trágico por trás de tudo isso é que eles estão tentando impingir um ritmo, uma harmonia e um som que nada têm a ver com a nossa musicalidade. E o pior é que estão se valendo de um bando de inocentes úteis, que mal sabem avaliar a importância do tesouro musical, que herdaram da África. (SANTOS, 1977: 32)

Artistas da MPB que, porventura flertassem com o soul, gravando canções do gênero, também eram alvo dos críticos, taxados como “oportunistas”, que estariam fazendo proveito da nova moda musical, lançando hits voltados para a prática da dança ou com temáticas desarticuladas de uma orientação política. Esse grupo de críticos consideravam que os artistas não poderiam se alienar da realidade e deveriam refletir em suas canções suas consciências políticas e seus desagravos em relação à repressão. O compositor Caetano Veloso foi um dos alvos desse patrulhamento, cujo auge ocorreu durante a realização da turnê do disco *Bicho* (1977), quando o cantor se apresentava ao vivo acompanhado pela

Banda Black Rio. A faixa de trabalho era a composição “Odara”, que apresentava arranjos explicitamente inspirados em uma sonoridade funk, especialmente por conta da forte presença do contrabaixo, em um ritmo mais vibrante que sua versão original. O trabalho, que tinha uma proposta claramente voltada para a dança, foi duramente criticado pelas patrulhas ideológicas, visto como alienado tanto quanto o álbum *Refavela* (1977), de Gilberto Gil, chamado de “rebobagem” pelo crítico Tárík de Souza na revista *Veja*.

O debate em torno das patrulhas ideológicas se refere a um momento muito particular dos anos 1970, em que intelectuais e formadores de esquerda deliberadamente passaram a cobrar uma arte engajada, criticando manifestações que não se enquadrassem em um viés de contestação política. As patrulhas ideológicas estabeleciam claramente uma distinção de valor entre “músicas para dançar” e “músicas para pensar”. Caetano denunciava os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país, que seriam dominados por uma esquerda repressora representada por críticos que pretendiam policiar a música popular no Brasil (OS CRÍTICOS..., 1979). Se os próprios integrantes da MPB poderiam ser criticados por produzirem canções e discos que privilegiassem a festa, a alegria, o ritmo e a dança, o que dirá de todo um movimento periférico, popular, baseado em bailes, onde se ouvia e se dançava música americana? Risério (1981: 32) ainda complementa: “Pior ainda é que esses setores supostamente ‘progressistas’ falavam em nome das massas oprimidas do país exatamente para condenar uma das manifestações estéticas e sociais mais vivas dessas mesmas massas oprimidas”.

“Blacks” sob vigilância

As críticas ao soul partiam também de jornais considerados de direita, como *O Globo*. Em 26 de abril de 1977, na página 10 da edição matutina, um editorial não assinado declarava o posicionamento do jornal:

É próprio da juventude escolher os seus próprios meios de expressão; e é comum que esses meios sejam esdrúxulos, excêntricos. Assim, não é por seus aspectos pitorescos, beirando às vezes o grotesco, que se deve condenar esse movimento batizado de ‘soul’, ou, na versão carioca, de ‘Black Rio’. O problema não está nas roupas, nos sapatos ou nos apelidos. Mas está no que esconde atrás de tudo isso: uma visão alienada da realidade, artificialmente estimulada por interesses nitidamente comerciais, e tendo por base um indisfarçado racismo. [...] Não se pode considerar autêntico, nem positivo qualquer movimento – musical, esportivo ou que outro pretexto tenha – que, em nome de uma manifestação artística, ou mesmo de simples entretenimento, procure dividir a sociedade brasileira com uma cunha [sic] racial. (RACISMO, 1977: 10)

⁴ É notório que Gilberto Freyre era um entusiasta do movimento militar de 1964, tendo sido convidado pelo marechal Castelo Branco a assumir o ministério da Educação e colaborando com o regime nas perseguições a intelectuais. Para mais, ver *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*, de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Críticos conservadores aliados ao regime militar, como Gilberto Freyre⁴, atacavam o movimento soul dizendo tratar-se de mera importação insidiosa dos discursos culturais e políticos afro-americanos, irrelevantes para a “democracia racial” brasileira. Em artigo intitulado “Atenção brasileiros”, publicado no *Diário de Pernambuco* em 16 de maio de 1977, e repercutido no *Jornal do Brasil* no dia seguinte (17 de maio de 1977), Freyre criticava a articulação da afirmação racial com o marxismo, em uma militância que poderia provocar “ódios”, mas também conjugava duas formas de um suposto imperialismo que poderia agir sobre o Brasil por meio desse movimento: o norte-americano capitalista e o soviético comunista. Ou seja, em uma intrincada perspectiva irrealista, Freyre considerava que duas forças historicamente antagônicas estariam se unindo e utilizando a juventude black da época como ferramenta de dominação do país.

Teriam os meus olhos me enganado? Ou realmente li que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao Brasil – se é que já não se encontram – vindos da tradicionalmente muito amiga República dos Estados Unidos da América do Norte – por quem? – de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta? [...] Se é verdade o que suponho ter lido trata-se de mais uma tentativa da mesma origem no sentido de introduzir-se num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiromente moreno – o que parece causar inveja a nações também bi ou tri-racionais nas suas bases – o mito de uma negritude, não à la Senghor, de justa valorização de valores negros ou africanos, mas que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil. (SOCIÓLOGO..., 1977: 14)

Para Paulina Alberto (2008: 28), as críticas por parte da esquerda e da imprensa em geral acabaram por chamar a atenção também da ditadura, que passou a investigar bailes, DJs e produtores. No entanto, o Departamento Geral de Investigações Especiais (DGIE), órgão de inteligência da polícia, já havia começado suas investigações em abril de 1975, segundo arquivos da época, portanto, antes do artigo de Lena Frias ter sido publicado. De toda sorte, esse conjunto de reportagens serviu de suporte para embasar justificativas de investigação e dar continuidade às práticas de controle e vigilância instauradas pela polícia secreta. Havia um temor, por parte do regime militar, em relação à suposta implantação no país de uma célula subversiva dos Panteras Negras ou de outros movimentos negros radicais norte-americanos. A imagem dos Panteras Negras despertava receio entre as autoridades brasileiras, pois a criação de um movimento com inspirações semelhantes por aqui representava uma ameaça à propaganda e à comunicação oficial do governo militar, que tentava difundir uma imagem e um sentimento de união nacional, evitando qualquer referência a uma possível desarmonia racial, dentro ou fora do país.

Isso valia também para produtos culturais estrangeiros, como literatura e cinema que, para serem liberados para comercialização aqui, também não poderiam abordar essas questões. De acordo com Hanchard, os censores da ditadura foram instruídos a proibir quaisquer filmes que retratassem problemas raciais no Brasil ou nos Estados Unidos, especialmente aqueles que abordavam diretamente o movimento Black Power (HANCHARD, 2001: 137)⁵. Efetivamente, a ditadura já vinha exercendo repressão policial sobre outras manifestações de cunho artístico ou musical que tivessem relação com protestos raciais. Em 1971, no sexto Festival Internacional da Canção, realizado no Maracanãzinho, Toni Tornado e Elis Regina apresentaram a música “Black is beautiful”, composta pelos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Durante a apresentação no festival, Toni Tornado levantou uma das mãos com o punho cerrado, em um gesto característico dos Panteras Negras, e acabou sendo preso ainda no ginásio (PELEGRINI; ALVES, 2011). A composição, por si só, já havia sido censurada antes do lançamento. A letra original, segundo Palombini (2009), continha os versos “eu quero uma dama de cor / uma deusa do Congo ou daqui / que melhore o meu sangue europeu”, e foi substituída por “eu quero um homem de cor / um deus negro do Congo ou daqui / que se integre no meu sangue europeu”, tanto para se adequar ao eu lírico feminino na voz de Elis quanto para garantir que a herança europeia e negra fossem “igualadas” em termos de valor e importância, mantendo o ideal positivo da mestiçagem e da integração racial.

Inicialmente, a vigilância sobre os bailes tinha uma motivação de manutenção da “ordem e segurança pública”, e era comum a revista de sacolas de disco em busca de drogas, quando os policiais chegavam ao absurdo de revistar o cabelo black dos frequentadores negros dos bailes, inclusive confiscando pentes-garfo, pois achavam que os dentes de metal poderiam ser usados como armas (PIRES, 2015: 19). Se algum jovem negro fosse preso, via de regra teria seu cabelo raspado. Foi durante a ditadura também que se institucionalizou a rotina da realização de blitze em bairros

⁵ Hanchard (2001: 137) cita como exemplo de censura que representava a preocupação quase paranoica de se evitar qualquer discussão racial o caso de uma frase cortada de um artigo traduzido do jornal britânico Manchester Guardian sobre xadrez que dizia: “Os brancos têm grandes vantagens materiais, enquanto os negros quase não têm abertura legal”.

periféricos e favelas. O policiamento, nesse caso, não era apenas sobre o caráter de mobilização política ou ação subversiva, mas também se referia à própria repressão institucional que faz parte da história da sociedade brasileira desde os tempos da escravidão, em que o “elemento negro” e suas manifestações culturais eram vistos com suspeição pelas autoridades. E, de fato, DJs, cantores, produtores negros ligados ao soul foram detidos e interrogados, equipes de som foram investigadas e tiveram suas contabilidades devassadas, pois havia suspeitas de que os “blacks” estariam recebendo instruções e financiamento do exterior, para a deflagração de um conflito racial armado no Brasil (OLIVEIRA, 2018).

De fato, essa opinião era compartilhada com alguns veículos da imprensa como *O Globo*. Em um editorial intitulado “Black Power in Brasil” o articulista Ibraim De Leve (provavelmente um pseudônimo para o colunista social Ibrahim Sued, já que a expressão “de leve” foi criada por ele e se tornou uma de suas marcas) denuncia que um grupo não identificado estaria tentando deslanchar no país um movimento black power organizado e afirma: “O líder é o cantor Gerson King Gomho, e o vice-líder é Tony Tornado. O objetivo do movimento é instaurar o racismo nesse país, como existe nos Estados Unidos” (DE LEVE, 1977). E segue denunciando que, nos bailes, os negros geram agitações e estimulam o confronto contra brancos, insuflando uma revolta racial no país. Esse temor tinha relação com a ideia de que o soul seria uma célula de esquerda, comunista e da “resistência”. A repressão e as críticas tiveram seu efeito: muitos donos de equipes ficaram assustados e modificaram paulatinamente o som de seus bailes, adotando sonoridades menos conectadas a uma sensibilidade black e passando a investir mais na *disco music* e no pop-rock. Outros simplesmente abandonaram o negócio das festas.

A resposta do soul

Assim, o Movimento Black Rio recebia uma dupla crítica: era tanto um “modismo” inútil e alienado, superficial e com uma proposta deliberadamente comercial, marcada pela importação de produtos culturais de uma América imperialista, como também representava uma “traição” ao patrimônio cultural brasileiro, pois seus participantes abraçavam o soul e deixavam de lado o samba, tido como a mais autêntica tradição afro-brasileira nacional. Para a esquerda tradicional, o Black Soul tratava-se de mero entretenimento, produzido e “commoditizado” pelo capital multinacional, que desviava a atenção da política de classes (DUNN, 2009: 208).

Temendo a repressão, alguns DJs e equipes evitavam assumir posições políticas, garantindo que seus negócios tinham um mote apenas de entretenimento. A Lei de Segurança Nacional previa pena de detenção de um a três anos para quem incitasse publicamente ao ódio e à discriminação racial⁶. Nirto, um dos donos da equipe de som Soul Grand Prix, uma das mais celebradas da época, se defendia:

⁶ Art. 33, VI, Decreto-Lei nº 314, de 13 de março 1967.

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não está havendo. Não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas. Agora, o soul não; o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros, tantos blacks no Brasil. É curtidão, gente querendo se divertir. (FRIAS, 1976: 4)

Vale notar que os “blacks”, naquele momento, recebiam críticas muito mais acirradas do que a juventude branca fã de rock, influenciada, da mesma forma,

por tendências americanas. O que sugeria a escamoteação de um tom racista e discriminatório ao poupar dessas críticas as formas de lazer e consumo das elites e classes médias brancas, desmerecendo a Black Rio, esta usufruída por uma juventude negra menos privilegiada. Dom Filó, famoso produtor de bailes e um dos donos da equipe Soul Grand Prix, em entrevista à revista *Veja*, ofereceu uma resposta às críticas:

Por que se aceita com toda naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o rock, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o soul e cultuar James Brown? Por que o negro tem que ser o último reduto da nacionalidade ou da pureza musical brasileira? Não será uma reação contra o fato de ele haver abandonado o morro? Contra uma eventual competição no mercado de trabalho? Por que o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio do negro brasileiro? Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio do branco brasileiro. (BLACK RIO, 1976: 158)

Outrossim, as equipes e os frequentadores começaram a ser considerados racistas em relação aos brancos, pois existiam histórias de brancos barrados nos bailes soul. “O racismo começou com a Soul Grand Prix”, afirmou Big Boy, na época (FRIAS, 1976: 5), corroborando a crença de que a discriminação e o preconceito racial poderiam ser acionados pelos negros mais radicais em relação aos brancos. Tese que também estava presente nas suspeitas da polícia secreta, temendo um clima de animosidade racial provocado pelos bailes black. Essas críticas eram questionadas por DJs como Mr. Funky Santos, apesar de não assumir a existência de um problema racial no Brasil, e de não dar um tom político aos seus bailes:

Eu não acho que o soul Power seja um movimento racista. Porque eu acho que esse é um país onde a gente não deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui, seja branco, seja negro, a gente deve estar lado a lado. Há aquelas barreirinhas, mas são muito pequenas. Então, se a gente for implantar um movimento desses, a gente está arriscando a se quebrar. Não é uma boa, eu não aconselho ninguém a fazer. Porque o soul é o caminho da comunicação entre os negros. Não é um movimento negro. É um movimento de negros. (MR. FUNKY SANTOS, 1976: 4)

Ao enfatizar os bailes black como canais de comunicação entre pessoas negras, Mr. Funky sinaliza para o potencial político e de mediatização dessa cena musical, mas sem reconhecer a Black Rio como uma organização coletiva efetiva, com lideranças e pautas definidas. Mas, pelo contrário, havia sim uma finalidade política, quando os bailes de soul se tornam “um meio para atingir um fim – a superação do racismo”, como considera Vianna (1988: 57). O gesto político se consolidava, efetivamente, na oferta de novos repertórios simbólicos e culturais que ressaltavam a capacidade de intervenção de seus atores sociais, cujas ações espontâneas apresentavam uma alteração na realidade social, propondo novas estratégias culturais e políticas emancipatórias.

À sua maneira, essa juventude negra havia conseguido uma certa ascensão social e um maior acesso ao ensino e à informação. Alguns acabaram por assumir um papel de liderança na construção de novas políticas e estratégias de ação cultural relacionadas a uma demanda antirracista. Essas políticas culturais, inseridas no contexto do Atlântico Negro, eram demarcadamente influenciadas por um ethos afro-americano, cujas comunidades e grupos ativistas estavam oferecendo, naquele momento, importantes modelos de ativismo racial. Por conseguinte, o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos havia produzido ícones como Martin Luther King e Malcolm X, cujas imagens passaram a integrar um repositório simbólico ligado a um repertório negro global, figurando ao lado de celebridades como James Brown, Diana Ross, Michael Jackson, entre outras celebridades como

Muhammad Ali e personagens cinematográficos como Shaft (interpretado pelo ator Richard Roundtree, no filme homônimo de 1971).

As roupas, de um modo geral, são de tecido barato, pois as despesas com os sapatos não deixam muita margem a luxos complementares por parte da população Black carioca, constituída, em sua grande maioria, de bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório, empregadas domésticas. Exóticos, isto sim: velhos paletós bordados com frases-chave da soul music (os black sabem tudo sobre o soul, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos; sabem tanto de soul quanto ignoram de cultura brasileira), camisetas toscamente pintadas a mão, chapéus, óculos escuros em modelos americanos, coletes, bengala como complemento. (FRIAS, 1976: 4)

Nesse sentido, a juventude negra estava recebendo um inventário de imagens, símbolos, discursos e sonoridades que influenciavam seus gostos, performances e vivências cotidianas, atualizando modos de fazer política e redefinindo o estilo e o corpo (a roupa, a dança, o cabelo) como territórios de produção de novas representações e de novos significados e aspirações. Algo que nem os órgãos de repressão e nem a imprensa ligada à direita e à esquerda conseguiam compreender ou mensurar o alcance.

Conclusão

Foram os críticos musicais, jornalistas culturais e um grupo de intelectuais mais tradicionais da esquerda brasileira que ajudaram a difundir a expressão “vazio cultural”, que estigmatizou os anos 1970 como um período de suposta inatividade, “desbunde” e ausência de produções artísticas de cunho mais flagrantemente político. Bahiana enumera algumas razões para esse “esvaziamento”, que teria levado o público jovem a se voltar para o consumo descompromissado da música internacional: o clima repressivo da ditadura (que se aprofundou entre 1969 e 1975); a saturação da fórmula dos festivais de MPB; a prisão e exílio compulsório de intelectuais e artistas de esquerda; e o próprio desejo das novas gerações de “admirar e, conseqüentemente, tentar imitar com fidelidade a música que vinha de fora” (BAHIANA, 2006: 42).

Por volta de 1972, com a fase mais repressiva do governo militar, a oposição armada foi, em grande parte, reprimida, com a prisão e exílio de muitos ativistas políticos. A agitação cultural do final da década de 1960 foi substituída por uma atmosfera de desilusão política, e os problemas sociais e econômicos se agravaram. “Com quase todas as vias de oposição política organizada bloqueadas, a juventude urbana da classe média se voltou para buscas mais pessoais e espirituais” (DUNN, 2009: 198). Era uma tendência que se mostrava predominante em várias cidades do mundo, condicionando a emergência de uma série de movimentos contraculturais. Essa nova inclinação contracultural no Brasil ganhou o sobrenome de “desbunde” pela esquerda tradicional. O termo jocoso correspondia ao ressurgimento de controvérsias públicas entre vários setores da oposição a respeito do papel dos artistas e intelectuais, em um questionamento da eficácia social e política da arte e da cultura. Foi o momento do surgimento das patrulhas ideológicas ligadas a críticos e militantes ortodoxos de esquerda. Para estes, em um momento de desesperança e desilusão diante da manutenção do regime com torturas, prisões, sequestros e assassinatos, quaisquer produtos culturais que ousassem investir em discursos positivos sobre a realidade, exaltando a alegria, ou que se voltassem para o simples hedonismo festivo, eram imediatamente taxados de “entreguistas”, “alienados” e até “colaboradores do regime” (como ocorreu com Wilson Simonal). Muitos artistas, não apenas da música, como também do cinema, literatura e teatro, ansiavam por mais autonomia artística e buscavam discutir outros temas,

o que soava como alienação para os “patrulheiros”, visto que essas visões mais otimistas e descompromissadas com a política não poderiam ser imediatamente identificadas com uma “resistência”.

A vida nas grandes cidades brasileiras foi marcada por movimentos jovens contraculturais, algumas vertentes diretamente descendentes do Tropicalismo criado entre os anos de 1967 e 1968. De certa forma, por seu caráter mais fluido e sem uma ideologia consolidada nem preocupação diretamente política e institucional, esses movimentos eram vistos sem um claro propósito ideológico, muitos acusados de alienação política. Claramente, por parte desses sujeitos, havia uma desilusão em relação às organizações tradicionais de esquerda, especialmente por esses centrarem o foco da revolução na classe, em detrimento de questões como raça e gênero, por exemplo. Novas demandas apareceram na esfera pública com o surgimento de movimentos sociais e políticos independentes representando negros, mulheres, gays, indígenas e outras identidades. Esses grupos propunham uma articulação política por outras vias que não a institucional, nem a luta armada, especialmente em um momento de fracasso das tentativas de revolução insurrecional marxista durante o governo militar.

Para Cunha (2009: 82), esses fatores que determinaram o esvaziamento também seriam os mesmos que ofereceram novas matérias-primas para diferentes maneiras de atualização cultural, novas demandas sociais e visões alternativas. Novos artistas e movimentos começaram a surgir, questionando a autoridade intelectual da esquerda e denunciando seus privilégios enquanto representantes de minorias. Esses grupos não se sentiam representadas por essas organizações tradicionais e passaram a produzir seus próprios repertórios de modas e linguagens locais, no ímpeto de criar diferentes maneiras de “estar no mundo” e de fazer política para além das bases institucionais, buscando possíveis transformações no cotidiano do país. Esse contexto gerou um conjunto heterogêneo de políticas de estilo que apresentavam uma alternativa de ação político-cultural, de afirmação identitária e de acesso à cidadania em um momento de intensas polarizações políticas e de grande repressão.

Os participantes da cena da Black Rio, assim, dividiam um mesmo tipo de linguagem e de práticas significativas, manifestas no estilo, uma resposta mediada e codificada (HEBDIGE, 1979: 80) por transformações que estavam afetando toda a comunidade. No nível estético das roupas, formas de dançar, tipos de cabelo, consumo musical e lazer, eram acionadas diversas representações que estabeleciam diálogos entre processos de subjetivação e condições de existência material. Entre a juventude negra do período, não apenas no Rio, mas em cidades como Salvador, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, o consumo do soul acabou por servir como cenário para o desenvolvimento de lideranças negras, em conexão com ideias globais ligadas à raça, em consonância com novos modos de fazer política. Eles também integravam uma pequena classe média negra em ascensão, com acesso a mais educação formal, melhores empregos e maior poder de compra, e passaram a produzir diferentes visões sobre a sociedade, sobre o ativismo e sobre questões raciais (FIGUEIREDO, 2002). Mesmo assim, estavam se deparando, nesse processo de ascensão social, com outras barreiras impostas pelo racismo. Esse contexto, em suas diferentes faces, incentivou o desenvolvimento de outras maneiras de ser negro e de ser brasileiro naquele momento, em que os participantes da cena do soul aprenderam a performatizar uma identidade negra alternativa, retrabalhando seus repertórios culturais populares demarcados por atos reflexivos de consumo cultural e por uma política da diferença que demandava uma nova visibilidade, mais positiva e afirmativa nos processos de comunicação e mediação.

Referências

- ALBERTO, P. When Rio was black: soul music, national culture, and the politics of racial comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, Durham, v. 89, n. 1, p. 3-39, 2009.
- BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70, 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.
- BLACK Rio. *Veja*, São Paulo, p. 156-160, 24 nov. 1976.
- BLANC, A. Safari. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 5, ago. 1977.
- CUNHA, M. C. Sociedade e cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. *Dobras*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 80-91, 2009.
- DE LEVE, I. Black Power no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 out. 1977.
- DUNN, C. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FIGUEIREDO, A. *Novas elites de cor: estudo sobre profissionais liberais negros de Salvador*. Rio de Janeiro: Annablume, 2002.
- FRIAS, L. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B, p. 1, 4-6.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.
- HANCHARD, M. *Orfeu e poder: movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: Uerj, 2001.
- HEBDIGE, D. *Subculture: the meaning of style*. Florence, KY: Routledge, 1979.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MCCANN, B. Black Pau: uncovering the history of Brazilian soul. *Journal of Popular Music Studies*, Oakland, n. 14, p. 33-62, 2002.
- MIDANI, A. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- MORAES, S. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos Anos 1970*. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- MOTTA, M. S. Guanabara, o estado-capital. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 79-116.
- MOURA, R. Carta aberta ao Black-Rio. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, p. 2-8, set. 1977.
- MR. FUNKY SANTOS. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. [Entrevista cedida a] Lena Frias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B, p. 4.

OSTENDORF, B. Celebration or pathology? Commodity or art? The dilemma of african-american expressive culture. *Black Music Research Journal*, Champaign, p. 217-236, v. 20, n. 2, 2000.

OLIVEIRA, F. Ditadura perseguiu até bailes black no Rio de Janeiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 2015. Disponível em: <https://glo.bo/2VQ7f3y>. Acesso em: 7 jan. 2018.

OLIVEIRA, L. X.. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: Edufba, 2018.

OS CRÍTICOS musicais segundo Caetano Veloso. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 41, 31 jan. 1979.

PALOMBINI, C. Soul brasileiro e funk carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

PELEGRINI, S.; ALVES, A. P. Tornado black e musical. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, São Paulo, 13 abr. 2011.

PIRES, T. R. O. *Colorindo memórias e redefinindo olhares: Ditadura Militar e racismo no Rio de Janeiro (Relatório de Pesquisa)*. Rio de Janeiro: Comissão da Verdade do Rio, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2FbWBcS>. Acesso em: 7 jan. 2018.

RACISMO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1977. Estado do Rio, p. 10.

RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

SANTOS, A. Black Rio assusta maestro Júlio Medaglia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1977. Ilustrada, p. 32.

SOCIÓLOGO já alerta sobre o Black Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1977. Caderno B, p. 14.

SOUZA, T. Soul: sociologia e mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1976. Caderno B, p. 10.

SOUZA, T. Rebobagem. *Veja*, São Paulo, p. 116, 20 jun. 1977.

THAYER, A. Black Rio – Brazilian soul and DJ culture’s lost chapter. *Waxpoetics*, New York, n. 16, p. 88-106, 2006.

TINHORÃO, J. R. Protesto “Black” é fonte de renda “White”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1977. Caderno B, p. 2.

TURISMO vê só comércio no Black Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1977. Caderno B, p. 20.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VICENTE, E. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Representações identitárias em disputa em um mundo em transformação: uma análise dos filmes *A forma da água*, *Pantera Negra* e *Uma mulher fantástica*

Ana Lucia Silva Enne

Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ). Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da UFF.

E-mail: anaenne@gmail.com

Flávia Lages de Castro

Doutora em Sociologia e Direito pela UFF. Professora adjunta da UFF. Vice-coordenadora do PPCULT da UFF.

E-mail: flavialages@id.uff.br

Ohana Boy Oliveira

Doutoranda em Comunicação pela UFF. Mestre em Cultura e Territorialidades pelo PPCULT da UFF. Professora substituta na Graduação em Produção Cultural da UFF.

E-mail: ohanaboy@gmail.com

Resumo: Neste artigo, apresentamos análises sintéticas de três exemplos filmicos recentes: *A forma da água* (EUA, 2017), *Pantera Negra* (EUA, 2018) e *Uma mulher fantástica* (Chile, 2017), por compreender que todos são narrativas exemplares para pensarmos como, na contemporaneidade, eixos identitários se colocam como centrais nas disputas por representação e práticas sociais. Entendemos que os três filmes possibilitam uma reflexão sobre questões fundamentais no campo cultural, como hibridismos, estereótipos, lugar de fala, silenciamento, exclusão e representatividade, dentre outros tropes. Partilhamos a concepção de que, mesmo dentro de um setor *mainstream* de produção industrial, é possível disputar, via narrativas, o direito a significar e a construir sentidos para experiências de reapropriação em que a identificação, no que diz respeito ao pertencimento identitário, seja complexificada e positivada.

Palavras-chave: Representação; Audiovisual; Identidades; Disputas Culturais; Lugar de Fala.

Identity representations in dispute in a changing world: an analysis of the films *The shape of water*, *Black Panther* and *A fantastic woman*

Abstract: In this article, we present synthetic analyzes of three recent filmic examples: *The shape of water* (USA, 2017), *Black Panther* (USA, 2018) and *A fantastic woman* (Chile, 2017), for understanding them all as exemplary narratives to think about how, in contemporary times, identity axes stand as central to disputes over representation and social practices. We understand that the three films make it possible to reflect on fundamental issues in the cultural field, such as hybridity, stereotypes, place of speech, silencing, exclusion and representativeness, among other tropes. We share the view that, even within a mainstream industrial production sector, it is possible to dispute through narratives the right to signify and construct meanings for re-appropriation experiences in which identification, in terms of identity belonging, is complex and positive.

Keywords: Representation; Audiovisual; Identities; Cultural Disputes; Place of Speech.

Apresentação

Nos últimos anos, a cerimônia de entrega do Oscar, prêmio dado pela indústria cinematográfica estadunidense aos filmes que se destacaram em cada ano, vem sendo marcada por discursos e performances em torno de questões políticas, em especial aquelas ligadas aos conflitos identitários. Assim, têm sido constantes as denúncias e críticas ao apagamento das mulheres nos cargos e papéis de destaque dentro de Hollywood, à discriminação racial, ao preconceito com LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros), ao silenciamento perante o ataque aos direitos das minorias – como a violência contra negros, mulheres, LGBT e imigrantes –, dentre outros tópicos de relevância e urgência social. Do mesmo jeito, os próprios filmes (de maneira ainda tímida, mas acentuada) têm abordado tais questões, a partir de estratégias narrativas diversas, seja de forma mais direta ou mais alegórica.

Sabemos, evidentemente, que isso se dá dentro de uma indústria extremamente lucrativa e que vem, historicamente, transformando o sofrimento e a luta em espetáculo. Nesse cenário, as tais falas, performances e narrativas fílmicas representam um percentual pequeno e, a partir de determinada leitura, acabam corroborando essa contínua espetacularização. Mas reconhecemos que os processos representacionais são decisivos na construção de nossa experiência prática de vida, e por isso são objetos de disputas, pois não é possível separar o real de sua representação, como nos lembra Pierre Bourdieu (1989). Assim, mesmo com os expressivos entraves enfrentados, acreditamos que é importante estarmos atentos a esse esforço de construção de narrativas que postulem formas alternativas e diferenciadas de falar de sujeitos colocados em posições extremamente estereotipadas via discurso hegemônico.

Na safra de 2017-2018, três filmes, dentre outros, se destacaram nesse sentido. Dois deles receberam as premiações máximas do Oscar em suas categorias: *A forma da água* (*The shape of water*, EUA, 2017) – dirigido pelo mexicano Guillermo Del Toro – foi premiado como melhor filme; *Uma mulher fantástica* (*Una mujer fantástica*, Chile, 2017) – dirigido pelo chileno Sebastián Lelio – levou o Oscar de melhor filme estrangeiro. O terceiro filme que queremos destacar neste artigo, *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018), dirigido pelo diretor afro-americano Ryan Coogler, “arrancou elogios da crítica especializada e dos fãs, além de passar dos US\$ 400 milhões na bilheteria mundial, quase alcançando na estreia do mercado norte-americano os US\$ 220 milhões que *Liga da Justiça* demorou dois meses para arrecadar”¹.

Os três filmes dialogam diretamente com o que estamos destacando aqui: possuem temáticas e/ou formas narrativas em que as questões de identidade, alteridade, preconceito, direitos, hibridismos, afirmação da diferença e resistência estão colocadas de forma direta ou figurativa. Seus formatos e conteúdos precisam ser interpretados a partir de uma hermenêutica que considere os elementos polifônicos e dialógicos que os atravessam, em especial o processo histórico de empoderamento de sujeitos subalternizados – que, nas últimas décadas, vêm reivindicando seus lugares de fala e o direito de expressar suas visões de mundo e formas de estar nele, fazendo frente ao aprisionamento, silenciamento e exclusão de suas vozes, pessoas, desejos, gostos, vivências e visões de mundo. Entendemos, como nos ensinou Stuart Hall (2003), que a cultura é uma arena de disputas por significar, e que os significados são, como toda representação, esquemas mentais e práticas sociais.

Nesse sentido, acreditamos que uma análise (ainda que sintética) dessas três produções, como apresentaremos a seguir, nos permite discutir e refletir sobre as questões acima elencadas – cada vez mais prementes e necessárias não só no universo fílmico, mas em todas as instâncias da vida cotidiana, incluindo aí a Academia².

¹Após dominar bilheteria, “*Pantera Negra*” já pode sonhar com o Oscar 2019?. Disponível em: <https://bit.ly/300fqbl>. Acesso em: abr. 2018. É importante acrescentar que em 2018 foi anunciada uma nova categoria para a premiação do Oscar 2019: Melhor Filme Popular. Um dos argumentos utilizados foi a queda de audiência na transmissão da cerimônia, mas há também a possibilidade de a Academia querer incluir determinados filmes que não teriam apelo artístico (como filme de arte), mas que geram muitos milhões de espectadores pelo mundo, como é o caso de *Pantera Negra*, oriundo da Marvel Studios. Disponível em: <https://bit.ly/2VqvmFL>. Acesso em: set. 2018.

²Este artigo é uma versão ampliada do trabalho homônimo apresentado no GT Culturas e Narrativas Audiovisuais do XIV Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, ocorrido em agosto de 2018, na Universidade Federal da Bahia.

A forma da água e a força do hibridismo e da alteridade

³ Referência ao filme de fantasia *Splash – uma sereia em minha ida* (EUA, 1984).

Para muitos, um conto de fadas moderno, uma ficção científica com pitadas românticas, um conto sombrio contemporâneo, ou uma mistura de *Uma sereia em minha vida*³ com temáticas políticas, dentre muitos outros comentários possíveis sobre o filme. Para o que nos importa, neste artigo, é uma configuração narrativa alegórica acerca das relações de poder assimétricas entre os que detêm a força e o controle da produção dos sentidos (representados no filme pelas figuras masculinas que dominam as forças armadas) e aqueles que, não se enquadrando nesse lugar, ocupam posições subalternizadas e silenciadas (representados no filme tanto pela figura “monstruosa” subjugada e aprisionada quanto pelas mulheres, seja brancas ou negras, casadas ou solteiras, mudas ou com voz; pelos artistas; pelos homossexuais; por aqueles de nacionalidade que não a dos EUA). Assim, o que nos importa em *A forma da água* é perceber sua capacidade figurativa, a partir de uma trama aparentemente fantástica, mas que nos permite complexas leituras.

Em termos sumários, o filme conta a história de uma estranha criatura híbrida, meio homem/ meio monstro/ meio deus, meio aquática/ meio terrestre, que, capturada no Amazonas (ou seja, na América do Sul), é levada para ser estudada na América do Norte. Lá, cai nas mãos de um sádico homem, branco e militar que, não sabendo lidar com o diferente, vai usar de violência nesse contato – o que gera também violência como resposta (a ponto de o militar ter seus dedos arrancados pelo ser estranho) – e planejar, como vingança e solução, exterminar a coisa incompreensível. No entanto, no laboratório para onde foi levada, a criatura desperta a curiosidade, a compaixão e o amor de uma mulher – faxineira, branca e também muda (devido a uma experiência traumática: foi encontrada na beira de um rio, sem família) –, que vai conseguir se comunicar com o monstro e gerar canais de afeto com ele, os quais a levarão, no decorrer do filme, a querer libertá-lo de seu alçoz. Para isso, conta com a ajuda, nem sempre por escolha (mas em algum momento por convicção) de uma colega de trabalho, sua amiga (mulher, faxineira e negra) e de seu amigo mais próximo (homem mais velho, branco e homossexual). Além dos dois, também conta com ajuda do cientista russo (também branco), integrante do projeto que levou ao aprisionamento do ser marinho, mas que, em algum momento, percebe que o princípio científico que teria justificado aquela captura havia sido preterido pela destruição da diferença; mais ainda, compreende que a criatura seria capaz de se comunicar e, assim, a reconhece em sua humanidade e resolve também protegê-la. A trama, portanto, gira em torno dessas figuras, do aprisionamento do monstruoso pelos que detêm a força e dos planos e ações para libertá-lo daqueles que, não tendo a força, contam com o afeto, a solidariedade, a astúcia e a sorte.

⁴ Agradecemos à Inês Blanchart pelo diálogo intenso e *insights* ricos sobre inúmeras questões exploradas nesse artigo acerca do filme *A forma da água*.

⁵ Agradecemos também à turma de discentes de Narrativas e Práticas dos Sujeitos – disciplina optativa compartilhada por Ana Lucia Enne e Kleber Mendonça no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (PPCULT- UFF) em 2018/1 – pela troca enriquecida de análises e interpretações que colaboraram com este artigo em sua versão ampliada.

Se entendemos que as personagens principais dessa intriga são figurativas, representando determinados tipos e questões sociais, podemos agora mapeá-las em separado, para depois reuni-las em nossa análise⁴. Começamos pela figura do homem branco dominador, o sádico policial Strickland, representado por Michael Shannon. Sua dificuldade de lidar com a diferença é clara. Quem não compreende reprime pela força, buscando alquebrar o outro (no caso, a estranha criatura que foi apresentada a ele, quando capturada, como sendo divina) com a violência. Por isso as correntes que prendem o ser marinho, as chicotadas e choques que Strickland impõe ao prisioneiro. É o homem falo, que exhibe seu órgão masculino para as mulheres faxineiras quando vai ao banheiro, que não lava a mão por orgulho de ser macho (o que vai contribuir – para além do efeito da magia – para que o replante do seu dedo arrancado pela criatura, em um momento de revolta com a dor infligida, acabe apodrecendo e gangrenando; dedo-falo, dedo do sexo, que, ao gangrenar, metonimicamente implica perda da virilidade sob ameaça do desconhecido)⁵. É aquele que, em casa, submete a esposa ao sexo silencioso, exigindo que ela não fale (inclusive tapando sua boca

na cama com a mão putrefata e com atadura sangrenta), e que, ao assediar sua funcionária (mulher e muda), diz que se sente atraído pela mesma, inclusive pela sua “incapacidade de falar”, o que a torna mulher perfeita dentro de sua visão de mundo.

A representação é figurativa, mas é clara: porco, sujo, ignorante, assediador, racista, exibicionista, misógino, xenófobo, violento. Este é o retrato do homem branco, militar/policial e estadunidense que Del Toro pinta em seu filme. Aquele que acha que não fracassa, que adora a sociedade de consumo em que vive (várias cenas são importantes para compreendermos isso, como as passadas em sua vida privada – no seu lar “comercial de margarina” –, mas especialmente as cenas de apreço pelas balas que chupa e do “carro-pênis” que adquire para mostrar sua potência). Aquele que é forte com os mais subalternizados, mas covarde e encolhido com os que o superam hierarquicamente e podem ameaçá-lo – como o general, que terá com ele, quando a criatura desaparece, a mesma atitude impiedosa e violenta de descarte e humilhação que Strickland tem com os demais; nas palavras do general: “você argumenta, eu decido”. Ele simboliza o modelo de superioridade masculina – branco, ocidental, em especial estadunidense –, que pode, no entanto, ser vencido (não pela força, como veremos a seguir), e que, frente ao que não conhece, revela suas fragilidades.

Falemos agora das mulheres. Elisa Esposito, interpretada por Sally Hawkins, é a personagem principal. Ela, que não usa a linguagem falada como forma de expressão, em razão do trauma já referido, expressa-se por meio de sinais e performance corporal para se relacionar com seus amigos. Se a forma de expressão do homem branco policial é o grito, são os silêncios, as linguagens cifradas, os gestos, a comida (em especial o ovo, símbolo do renascimento em vários sistemas de crença), o afeto, a sensibilidade, a coragem e a música as linguagens utilizadas simbolicamente pelas mulheres para se expressar e criarem suas poderosas redes de comunicação (ANZALDÚA, 2012). Para se comunicar com a criatura, com o diferente, faz uso dessas formas de expressão para gerar uma ponte entre mundos até então separados, embora ela também tenha vindo da água – poderosa metáfora de acolhimento, do que conforta, imagem feminina uterina, que se opõe diretamente ao mundo sólido e reticular da estética e da ética do masculino ocidental. As práticas que ela utiliza para se aproximar do estranho são cotidianas, porque ela, em sua amizade com o artista homossexual que é seu vizinho, também faz uso da comida como forma de aproximação e cuidado. Também com ele a música, o prazer estético, as pequenas alegrias cotidianas são usados como formas de comunicação, não duras, maleáveis, linhas de fuga, formas de água (não de concreto), de força, de linhas definidas, em uma perspectiva molecular (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Sua melhor amiga no ambiente de trabalho – Zelda, interpretada por Octavia Spencer – é uma mulher negra, solidária, que também desempenha funções de faxineira e que revela, em atitudes cotidianas, seu companheirismo afetivo ao guardar o lugar para Eliza na fila do ponto, perceber as dificuldades de sua parceira e procurar dar apoio e conselhos. Assim, na hora em que o plano de fuga se estabelece, mesmo não sendo sua decisão, ela não titubeia sobre qual lado escolher e ajuda na ação espetacular. Faz uso, inclusive, de uma tática para burlar a disciplina controladora da empresa – também metonímia relativa à dureza do personagem principal –, criando uma brecha para o ócio em tempos de capitalismo, em que, para que pudessem desfrutar de alguns minutos de parada para fumarem um cigarro, os empregados mudavam a câmera de lugar. É esta artimanha que Zelda irá usar para ajudar Eliza na fuga. Embora temendo represália – porque seus atravessamentos interseccionais a prepararam para perceber sobre quem a força cai –, sua posição ética e afetiva a faz perfilar com os injustiçados. De certa forma, isso é também uma possibilidade de gozo e libertação, como indicaremos adiante.

Por fim, é importante falarmos do vizinho homossexual de Elisa, Giles (interpretado por Richard Jenkins). Artista sensível, envelhecido, solitário e talentoso, porém, inadequado para um mundo em que a arte vai sendo crescentemente industrializada, tenta se adaptar, mas não consegue. Ele pinta e repinta o quadro da “família gelatina”, mas é sempre ultrapassado pela tecnologia e pela ausência de solidariedade social (a disputa “pintura” versus “fotografia” metaforiza essa disputa). Naquele mundo hostil, seu vínculo de afeto e existência se dará pela companhia de sua vizinha e, posteriormente, por sua relação com o ser exótico que ajudará a esconder. É dele a compreensão mais alargada da criatura em sua diferença cultural quando esta (confusa e esfomeada) come um de seus gatos; Giles, em exercício máximo de tolerância, defende-o para Elisa. Essa experiência, em alguma medida, também o libertará.

Assim, de um lado, temos a personificação da dureza, do concreto, da força e do poder bruto; de outro, as representações do afeto não artificial, do flexível, das formas alternativas de comunicação, das possibilidades de comunhão e comunicação por vacúolos de silêncio, por esferas em que o discurso não esteja corrompido pelas palavras hegemônicas – ou seja, pelos gestos, pela música, pela comida, pelo toque, pelo gozo. Nas palavras de Deleuze: “Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro [...]. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 1992: 217). Nessa fratura, possibilita-se o encontro, o qual, por sua vez, cria a ferida sempre. Da ferida, as personagens precisam se reconstruir.

O espanto do homem branco que se sente superior e acha que nunca irá fracassar é evidente. Seu medo aparece na cena em que, ao chamar as faxineiras em seu escritório, sente-se ameaçado por Elisa se dirigir a ele usando sinais que não consegue entender. Desesperado porque perde o controle sobre a comunicação por não entender a linguagem de sinais – porém capaz de intuir na expressão facial dela os indícios de vitória e gozo pela transgressão –, ordena que ela pare de falar assim. Ao não ser atendido, solicita a mediação e interpretação da mulher negra – também naquele momento alçada a um lugar de poder –, que mente para ele ao ocultar o real sentido (de xingamento e enfrentamento) da gestualidade expressiva de Elisa. Tal medo se reitera quando o policial (acostumado a mandar) é colocado em um lugar subalterno e subserviente pelo general que o culpa pelo fracasso da operação e o ameaça, e se confirma na cena final, quando Strickland percebe, após atirar na mulher-ameaça e no ser-enigma, que sua força não é capaz de destruir o que não consegue entender. “Então você é deus”, diz antes de morrer nas mãos daquele que oprimiu, admitindo a possibilidade do divino fora de sua crença monoteísta (cujos dogmas serviram, como o enredo do filme indica, para sustentar parte de suas práticas e crenças preconceituosas e exterminadoras).

As personagens subalternizadas se empoderam no decorrer da narrativa. Elisa, através do afeto, reencontra-se com a forma da água, fonte de seu trauma e impedimento de sua narrativa plena. Desse encontro com o ser monstruoso, vem o gozo, inclusive físico (em cena na banheira e no banheiro submerso, em que transborda, literalmente, o lugar da água na narrativa). O hibridismo da forma também é sexual⁶. Por gestos, ela descreve para sua amiga Zelda que o ser tinha um pênis, mas voltado para dentro; alegoricamente, é um pênis interno à vagina – o fálico que não se exhibe, esconde-se e só aparece quando afetado pelo amor, não quando provocado pela competição. Nesse sentido, o falo é, em termos de arquétipo, feminino, mas também masculino, celebrando o hibridismo em suas múltiplas formas: étnicas, comunicacionais, de pertencimentos territoriais e de gênero. A amiga negra, embora sagaz e vivida, aceitava a condição subalternizante em seu casamento, servindo ao marido e se calando. No momento chave em que sua solidariedade é exigida, ela enfrenta o marido que, embora negro, havia se perfilado ao homem branco agressivo e dominador em termos de postura. Cabe

⁶ O capitalismo também sabe hibridizar. Para exemplificar, logo após o filme ter sido premiado, foi lançado, com sucesso de vendas, o vibrador A Forma da Água (inspirado no personagem). Disponível em: <https://bit.ly/2vNruPN>. Acesso em: set. 2018. Mais uma vez, agradeço aos discentes de Narrativas e Práticas do Sujeito pela Informação.

lembrar mais uma vez as considerações de Gloria Anzaldúa (em *Borderlands*), bell hooks (2013) e Patricia Hill Collins (2016), que nos indica como a mulher negra é “o outro do outro”, quando se trata de silenciamento e estigmatização. Porém, nas disputas, ela também (mulher negra subalternizada), em alguma medida, recupera seu lugar de fala. Por fim, o artista homossexual – que diariamente frequentava uma confeitaria e comia uma fatia de bolo, a contragosto, somente para se aproximar do atendente, sem revelar seu desejo –, “sai do armário” e se posiciona, comunica-se, rompe a barreira de silenciamento e apagamento, também exercendo seu lugar de fala. Quando o outro repudia seu afeto e revela-se como comerciante que simula afeto para conquistar clientes, Giles, embora decepcionado, liberta-se e não leva para casa a torta indigesta, pela primeira vez.

Portanto, entendemos que o encontro, nesse processo, entre formas diferentes de ser e ver o mundo pode gerar tanto o retraimento, preconceito, estereótipos e a impossibilidade de diálogo, como instaurar a dimensão comunicacional (via afeto), gerando o híbrido, as mediações, o que transforma e permite a partilha da vida. Alegoricamente, desse lado estão os “outros”; os “diferentes”; as minorias; os migrantes; negros; mulheres; LGBTQs; os que são silenciados; os deuses outros; o mundo mágico; os sensíveis. Daquele lado, a hegemonia branca, policial e militar; a força, representada pelos EUA imperialista e destruidor, que grita, oprime, acha que controla, mas que tem medo, não entende nada e irá sucumbir ao final. Podemos dizer, retomando o primeiro parágrafo dessa parte de nosso artigo, que *A forma da água* é, sim, um conto de fadas contemporâneo, com um sentido moral muito claro: “Uma ode aos desajustados, aos incompreendidos, aos *outsiders*, aos párias” (HERMSDORFF, 2018).

Mulheres de Wakanda

Pantera Negra, um dos filmes da Marvel mais aguardados do ano, estreou mundialmente no dia 15 de fevereiro de 2018, gerando muitas expectativas em torno de seu lançamento⁷. Dirigido por Ryan Coogler, o filme conta no elenco com Chadwick Boseman, Michael B. Jordan, Lupita Nyong’o, Daniel Kaluuya, Sterling K. Brown, Forest Whitaker, dentre outros. Poderíamos falar sobre o rei T’Challa e sua força; sobre os rituais que os povos de Wakanda realizam; dos efeitos especiais; das sequências de lutas; dos figurinos; do embate do Pantera Negra com o “anti-herói” Erik Killmonger; da trilha sonora feita por Kendrick Lamar; de parte da equipe ser composta por pessoas negras; dos diálogos com os homens brancos colonizadores; dos recursos naturais de Wakanda; de seus avanços tecnológicos com a utilização do *Vibranium*; do respeito à ancestralidade; mas escolhemos destacar nesta investigação aquelas que foram efetivamente as protagonistas: Ramonda, Shuri, Nakia e Okoye, as mulheres de Wakanda.

Nossas discussões são inspiradas pelo conceito de interseccionalidade, “entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões” (RIBEIRO, 2017: 71). Ao resgatar as considerações de Luiza Bairros, Djamilia Ribeiro afirma que “justamente por isso não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe “preferência de luta”. É preciso pensar ações políticas e teorias que deem conta de pensar que não pode haver prioridades, já que essas dimensões não podem ser pensadas de forma separada” (Id.).

Nossos caminhos seguem também a perspectiva da descolonização do pensamento, valorizando a interdisciplinaridade, assim como a artista e teórica contemporânea Grada Kilomba, referência no combate ao racismo em seus trabalhos. Kilomba discute, por exemplo, como as mulheres negras representam a antítese da branquitude e da masculinidade, complementando Patricia Hill Collins, ao afirmar que essa antítese é virtual em relação à imagem positiva dos homens brancos (RIBEIRO, 2017).

⁷ Diversos canais do YouTube fizeram resenhas sobre o filme trazendo suas interpretações e informações extras sobre figurino, elenco, bastidores, trilha sonora, afrofuturismo: DePretas, Papo de Preta, Ana Paula Xongani, Taya. Acesso em: abr. 2018.

Ao escolher, entretanto, evidenciar a mulher negra enquanto categoria, não estamos tentando generalizar a diversidade existente entre elas; pelo contrário, a ideia é ressaltar, assim como Sueli Carneiro, as heterogeneidades que circundam essa categoria (RIBEIRO, 2017). Lázaro Ramos compartilha em seu livro uma entrevista de Conceição Evaristo, que complementa a importância de não se apagar as diferenças: “o negro cantor ou atleta é lugar-comum. Nós queremos ver os negros aceitos como intelectuais, professores ou escritores. Uma pessoa negra não representa toda a nossa diversidade. Somos muitos” (EVARISTO *apud* RAMOS, 2017: 79).

Apesar de, no filme, o destaque das lutas femininas serem as físicas (defendendo-se dos perigos e seguindo nas batalhas), escolhemos destacar a luta como metáfora para relacionar as personagens com outras mulheres de luta (política, ideológica, social e/ou cultural), tão guerreiras quanto as de Wakanda. Tal escolha se deu por conta da quebra de paradigmas na representação das mulheres negras, que, em geral, eram colocadas em papéis subalternizados e negativados, como empregadas domésticas, escravizadas, símbolos sexual estereotipados, mães pretas que cuidavam dos filhos brancos dos patrões etc.

Ramonda, interpretada por Angela Bassett, é a rainha de Wakanda, mãe do rei T’Challa (Pantera Negra), uma mulher forte, protetora e sábia que conduz com plenitude a vida no reino, apoiando seu filho em todos os momentos da trama. Com seus *dreads* brancos demonstrando maturidade, lembra, de alguma maneira, as mulheres negras fundadoras de uma série de movimentos de resistência e valorização da cultura negra. Ramonda, assim, representa uma líder matriarca, que esteve ao lado de seu companheiro, e, após a morte dele, segue aconselhando seu filho nas decisões a serem tomadas na região.

Shuri, interpretada por Letitia Wright, é a irmã mais nova do personagem principal; inteligente, sagaz e ligada em tecnologia. Ela tem um humor divertido, que rende diálogos descontraídos com seu irmão. Sua vontade de lutar lembra as diversas mulheres negras que ingressaram nas universidades brasileiras nos últimos anos, cada uma fazendo ciência nas mais variadas áreas e se tornando referência acadêmica, social, cultural e/ou política.

Nakia, interpretada por Lupita Nyong’o, representa a companheira do Pantera Negra, uma mulher independente, focada em seu trabalho e que coloca sua vocação como prioridade, mesmo que tenha que abdicar de momentos ao lado de seu amado. Sua inteligência e luta por justiça lembra, em termos arquetípicos, mulheres ativistas da luta feminista, antirracista e anticapitalista. Nakia se mostrou importante em vários momentos do filme, principalmente em seu projeto de disseminar a tecnologia de Wakanda para a emancipação dos sujeitos para além de seu território, posição contrária ao conservadorismo inicial do rei T’Challa. Segundo Angela Davis, importante ativista e, de certa forma, personificada em Nakia, “precisamos nos esforçar para erguer-nos enquanto subimos” (DAVIS, 2017: 17).

devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independentemente da classe social, assim como todos os nossos irmãos, subam conosco. Essa deve ser a dinâmica essencial da nossa busca por poder – um princípio que deve não apenas determinar nossas lutas enquanto mulheres afro-americanas, mas também governar todas as lutas autênticas das pessoas despossuídas. (DAVIS, 2017: 17)

Okoye, interpretada por Danai Gurira, é a melhor guerreira de Wakanda, uma mulher movida por seus ideais, que tem habilidades incríveis de luta e não se deixa abater pelas adversidades no caminho, o que lembra as histórias míticas de mulheres líderes, como, por exemplo, Dandara e sua participação na luta quilombola brasileira. Okoye, de forma divertida, também critica armas de

fogo e demonstra seu desconforto ao ter que usar uma peruca de cabelo liso em uma situação de disfarce.

⁸Trecho da música “The revolution will be not televised”, presente no trailer do filme e título da canção homônima, de Gill Scott-Heron, lançada no contexto social e político dos Estados Unidos da década de 1960.

⁹Sabemos que o prestígio gerado por premiações é fator de distinção entre obras audiovisuais, mas destacamos que, muitas vezes, tais lógicas estão atreladas também a negócios. Disponível em: <https://bit.ly/2E0b4rX>. Acesso em: set. 2018.

¹⁰Discurso proferido no TEDGlobal 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2xzv9V9>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Concordamos que a revolução não será televisionada⁸; ou seja, a Marvel – como editora de quadrinhos estadunidense –, ao produzir o Pantera Negra, não se propõe a pensar algum tipo de revolução, mesmo porque não parece ser esse o projeto central da indústria cultural na qual ela está inserida (fazendo campanha para indicação ao Oscar 2019, por exemplo)⁹. Mas não há como negar, na sociedade midiaticizada na qual vivemos, a importância de ver a força de mulheres negras guerreiras na tela do cinema, sendo inspirações para um futuro melhor. Chimamanda Ngozi Adichie já nos alertou sobre o perigo da história única¹⁰, que, ao criar e reforçar estereótipos, impede novos pontos de vista e, conseqüentemente, novas representações e histórias. A mensagem final do filme, presente no discurso do rei T’Challa na sede da ONU, diante de diversos líderes mundiais, diz que é preciso construir pontes em vez de muros, importante lembrete neste contexto mundial atual. Já aprendemos essa lição com a escritora Gloria Anzaldúa, que ensinou, através de sua consciência mestiça, algumas formas de lidar com as fronteiras:

Apesar de “entendermos” as origens do ódio e do medo masculinos, e a subsequente violência contra as mulheres, nós não desculpamos, não perdoamos, e não iremos mais tolerar. Dos homens de nossa raça exigimos admissão/reconhecimento/revelação/testemunho de que eles nos ferem, violam-nos, têm medo de nós e de nosso poder. Precisamos que digam que vão começar a eliminar suas formas dolorosas de nos diminuir. Porém, mais do que palavras, exigimos ações. Dizemos a eles: iremos adquirir poderes iguais aos de vocês e daqueles que nos humilharam. (ANZALDÚA, 2012: 105-106)

Mesmo entendendo as limitações da representatividade, não podemos desconsiderar seu valor simbólico. Lázaro Ramos, ao falar sobre a criação de seus filhos, escreve sobre a importância de ter referências positivas para a autoestima, por exemplo: “Sempre que uma criança admira as características físicas e a personalidade de um personagem, se identificando com ele, ela aprende a gostar um pouco mais de si mesma” (RAMOS, 2017: 75). Essa preocupação com as futuras gerações, na tentativa de construir um presente mais justo e igualitário, também aparece nas discussões de Angela Davis: “ao colher o fruto de lutas do passado, vocês devem espalhar a semente de batalhas futuras” (DAVIS, 2017: 151). É importante, entretanto, considerar a complexidade e ambigüidades desse tema – além das diferentes condições materiais de existência dos indivíduos –, com o intuito de reconhecer a importância da representatividade e entender suas limitações.

Uma mulher fantástica

Filme chileno/alemão, dirigido por Sebastián Lelio, foi lançado em 2017 e retrata um momento da vida da mulher transexual Marina, interpretada por Daniela Vega. Nesse sentido, como procuramos demonstrar neste artigo, o filme demonstra ser, até o momento, um ponto fora da curva do *mainstream*, porque reúne algumas características que lhe são únicas.

Transexualidade é um tema relevante que, em linhas gerais, caracteriza-se pelo sentimento intenso de não pertencimento ao sexo anatômico, sem a manifestação de distúrbios delirantes e sem bases orgânicas (como o hermafroditismo ou qualquer outra anomalia endócrina).

Pode-se dizer que a fundamentação deste fenômeno na atualidade está baseada em dois dispositivos distintos. O primeiro diz respeito ao avanço da biomedicina na segunda metade do século passado – principalmente no que

se refere ao aprimoramento das técnicas cirúrgicas e ao progresso da terapia hormonal – que faz do desejo de “adequação” sexual uma possibilidade concreta. O segundo concerne à forte influência da sexologia na construção da noção de “identidade de gênero” como sendo uma “construção sociocultural”, independente do sexo natural ou biológico. (ARÁN, 2006: 50)

Tratar da sexualidade é – para nós – atrelar a esta a noção de que produção de saberes a constituem (não exclusivamente, mas também) através de sistemas de poder, os quais regulam o modo pelo qual indivíduos reconhecem a si como sujeitos assexuados (FOUCAULT, 1999: 10); portanto, partimos do pressuposto primordial de que o sexo, mesmo quando tratado de forma binária – homem e mulher – não é uma condição estática dada pela natureza ou pela cultura, mas sim “uma construção ideal forçosamente materializada através do tempo” (BUTLER, 2002: 18).

Dessa forma, consideramos – em consonância parcial com Monique Wittig (1998) – que a divisão sexual binária, baseada em pressupostos excludentes e biológicos, são mais uma categoria política do que um fato baseado em práticas sexuais; são, antes de qualquer coisa, um produto de um discurso heterocentrado.

Pensar a heterossexualidade como um regime de poder significa afirmar que longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente através de constantes operações de repetição e de recitação dos códigos investidos como naturais. [...] Por estas convenções, o único lugar habitável para o feminino é em corpos de mulheres (sic), e para o masculino, em corpos de homens (sic). Nesses lugares é como existisse uma essência própria [...] inalcançável pelo outro. (BENTO, 2008: 31)

É comum em películas – principalmente nas estadunidenses e nas que seguem esse modelo – que trans sejam retratados de forma caricata, ou como “desafios” para atores cisgêneros¹¹. *Uma mulher fantástica* traz uma atriz transexual interpretando um papel dramático e realista sobre a vida de transexuais.

¹¹ Pessoas cujo sexo de nascimento e gênero são coincidentes.

Revestem-se de significado – para além da representação artística – a representatividade de um grupo social, as escolhas de elenco e o texto utilizado no filme, porque, concordantes com Metz, consideramos que “mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real” (METZ, 1972: 16).

Essa representação dá-se, no tempo e no espaço, em um sentido fluido de identidade, em comparação com períodos históricos ocidentais anteriores, no sentido dado por Hall. Para ele, a noção de identidade do indivíduo pós-moderno não é mais estável, posto que o contato com a diferença fornece referências outras para construção de consciência de si e o modo pelo qual, individualmente, o mundo é visto (2005: 14).

Identities, ainda segundo Hall, são construídas por meio das diferenças: “é por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é [...] sua identidade [...] pode ser construída” (HALL, 2000: 110); ao mesmo tempo, as identities podem ser “pontos de identificação e apego apenas *por causa* de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (Ibid.)

Não se pode deixar de considerar o enredo apresentado no filme dentro da realidade fática do modo pelo qual a sociedade chilena tem, em sua história, tratado a questão da transexualidade. Especificamente, a homossexualidade foi crime no país até 1999 e, embora haja a possibilidade de casamento (desde

¹² Com o sucesso do filme aqui analisado, o governo, até por pressão pública da atriz Daniela Vega, apresentou um projeto para adequação de documentos à identidade de gênero. Em 6 de março de 2018, o governo pressionou o congresso para que desse andamento no projeto de lei que trata de tal assunto.

agosto de 2017) entre pessoas do mesmo sexo, a vida de transexuais no Chile é – no mínimo – difícil. Até pouco tempo, cirurgias de mudança de sexo eram extremamente dificultadas, no que se refere à identidade civil – primordial para esta análise e para a população trans. O país não avançou em termos de lei¹².

No país, para que uma pessoa transexual mude seus documentos, é preciso entrar com processo judicial e estar munida de certificado psicológico, certificado médico indicando que está em processo de readequação sexual, testemunhas e ainda contar com a concordância do juiz de direito. Isto tem significados múltiplos e consequências cotidianas, que empurram pessoas trans para marginalidade – econômica e social – e que redundam, inclusive, em prostituição e subemprego para sobreviver.

A personagem Marina é apresentada inicialmente como uma cantora/garçonete que tem um relacionamento estável com um homem mais velho. Identificam-se publicamente como casal homem/mulher e frequentam espaços sociais cumprindo tal papel. Entretanto, o personagem vivido por Francisco Reyes morre e, a partir daí, a existência de Marina – como mulher transexual – é colocada à prova a cada instante.

Fica claro, nas cenas em que Marina está no hospital, que a relação sociedade-transexuais não é favorável a estes últimos, haja vista que a personagem apresenta-se como amiga, e não companheira. O médico duvida da morte natural de seu parceiro pelo fato de a mulher ser trans, ocasionando sua fuga do hospital, mas sendo trazida de volta pela polícia. A partir daí, inicia-se a disputa central do filme: a identidade de Marina contra a ameaça que ela representa para a sociedade binária e heteronormativa que tem o Estado ao seu lado, inclusive as forças e formas de punir. “A noção de periculosidade significa que o indivíduo deve ser considerado pela sociedade ao nível de suas virtualidades e não ao nível de seus atos; não ao nível das infrações efetivas a uma lei efetiva, mas das virtualidades de comportamento que elas representam” (FOUCAULT, 1996: 85).

Seu corpo é analisado sem respeito ou individualidade. A detetive que investiga a morte do personagem de Reyes, embora se posicione como “estudiosa” do assunto transexualidade, pressupõe que Marina é prostituta, que deve ter havido violência entre o casal, que o casal não é, de fato, um. E, embora a trate no feminino, não se furta de humilhá-la ao participar – apesar da solicitação do médico em contrário – do escrutínio do corpo da personagem. Cumpre-se aí o que Foucault explica: “o que pertence à penalidade disciplinar é a observância, tudo o que está inadequado à regra, tudo o que se afasta dela, os desvios. É passível de pena o campo indefinido do não-conforme. [...] O castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios. [...] Castigar é exercitar” (FOUCAULT, 1999: 149-150).

A disputa principal, na qual a experiência de Marina é roteirizada, é em torno do nome da personagem: fica claro que não passou pela burocracia judicial citada e, portanto, não tem seus documentos com nome feminino. Marina, resta claro também, não passou pelo processo de readequação sexual, não tendo seios ou passado por cirurgia, o que poderia colocar em dúvida sua transexualidade, conforme se deduz a partir das expressões da policial quando percebe tal fato. É a genitalização da sexualidade que vai além da redução do corpo a zonas erógenas, pautada pela relação assimétrica entre os gêneros do binarismo heteronormativo que, indo além da sexualidade, atravessa relações (PRECIATO, 2001).

Sobre esse último ponto, abrimos aqui também uma observação: sendo a condição de gênero da personagem um campo em disputa (no sentido, inclusive, Bourdiano do termo), transborda em todo discurso opressivo do enredo o posicionamento daquele que pode dizer, pois detém o poder da “normalidade”, e aquele que é algo que foge desta “normalidade”, mas se impõe através da violência discursiva (e, em dado momento, na violência física). Neste sentido, comungamos com a análise de Berenice Bento que – acionando Judith Butler –

afirma: “o insulto seria um dos atos performativos mais recorrentes de produção das subjetividades de gênero” (BENTO, 2006: 46).

Definir o normal e o anormal é basear-se em indicativos normativos que, por sua vez, assentam-se sobre decisões – óbvias ou não – e, assim, “esse estado normal deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um fato, para ser a manifestação de apego a algum valor” (CANGUILHEM, 2000: 36).

Em dado momento – com ironia e por tristeza – a personagem principal, em confronto com a ex-mulher do falecido, “reconhece” a normalidade da outra como sendo origem de seu poder de decisão. Após a discussão, ela responde: “Não tem o que perdoar, você é normal”. Isto ocorre depois de ser questionada por dois membros da família do companheiro, inclusive a ex-esposa, sobre “o que era ela”. Claramente uma ofensa, mas também demonstrando que não consideravam aquele indivíduo dentro da heteronormatividade binária a qual são submetidos e reproduzem. O questionamento se dá baseado na força que o pensamento binário e heteronormativo tem na sociedade ocidental, que não percebe a fluidez de possibilidades de gênero que escapam de seus pressupostos adquiridos¹³.

¹³ Tanto na Flórida como no Mississipi (EUA) transexuais não são tratados como ELE ou ELA (*he/she*) mas *como* IT (pronome destinado a coisas).

A identidade da pessoa trans é visível socialmente menos pelas roupas e maneirismos usados e mais pelo reconhecimento do outro sobre si e de si mesmo como uma pessoa do gênero acolhido. O fato ocorre do indivíduo para a sociedade, e desta o sujeito recebe de volta o uso do nome e dos pronomes corretos no trato diário, até porque:

[...] – sons, palavras, gestos, expressões, roupas – são parte da nossa realidade [...]; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. [...] são veículos ou meios que carregam sentido, pois funcionam como símbolos [...]. (HALL, 2016: 24)

Por isso a violência verbal usada contra a personagem foi sempre no sentido do não reconhecimento do gênero acolhido. Ora ridicularizando sua condição feminina, apontada como impossível, ora, simplesmente, agredindo-a pelo uso de seu nome de batismo que traduz – sem dúvida – uma imposição social de controle do outro, afirmando o poder de quem nomina, e a fragilidade de quem ainda busca o respeito social à sua identidade.

Essa é ainda uma questão central – que oxalá não seja por muito tempo – nem tanto pela acolhida dos nomes chamados sociais por parte da sociedade, mas da negativa veemente do uso destes por parte dos que detêm o poder estatal e representam o *status quo*. Neste sentido, tomou-se o filme aqui analisado como exemplo: o policial e o médico não aceitaram, de qualquer forma, a condição feminina de Marina, posto que não detinha documento avalizado pelo Estado.

O filme, excelente em demonstrar o modo pelo qual a sociedade chilena percebe as pessoas trans, extrapolou as telas quando a atriz (que não trocou seus papéis e pressiona o governo a aprovar a lei que reconhece a identidade trans) – apesar do sucesso do filme com grandiosa carreira internacional; apesar do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Olimpo do reconhecimento internacional do cinema; apesar de ter sido aclamada pela mídia do mundo todo – não pode receber um prêmio de cidadã ilustre de sua cidade natalícia (Ñuñoa, distrito da capital Santiago), porque o prefeito (Andrés Zarhi) questionou: “a quem estamos entregando o título? Se a identidade é de um homem, não podemos entregá-lo a uma mulher”.

Considerações finais

As análises, embora sintéticas, dos filmes destacados apontam – como indicamos – algumas questões fundamentais, em especial as lutas discursivas em torno das representações e representatividades. Entender o audiovisual como uma linguagem importante – por sua capacidade de configurar a narrativa como se fosse o real, o mundo vivido (RICOEUR, 1997), de criar imaginário e construir sentidos para as práticas sociais, em uma pragmática de performances e pedagogias (BHABHA, 2003). É metodologicamente uma ação que permite complexificar a questão de como – na sociedade moderna, hipermediatizada, espetacularizada e imagética – disputar os significantes e significados se torna politicamente central.

Nos três exemplos apresentados neste artigo, sujeitos colocados – historicamente – em posições subalternizadas, podem disputar (via narrativa) a conformação das construções identitárias; buscando negociar, mesmo em uma esfera produtiva industrializada e capitalista, formas contra-hegemônicas de representação. Fazendo da cultura uma arena de disputas pelo direito de significar e, principalmente, buscando tecer e antecipar – na própria configuração narrativa – as formas de apropriação dos receptores imaginados. E, assim, intervir na realidade social de forma incisiva, seja pela representação fílmica em si, seja por atitudes derivadas e/ou concomitantes: discursar de forma politizada nas entregas de prêmios com audiência mundial (como Guilherme Del Toro posicionando-se no início de seu discurso: “eu sou um imigrante...”); adquirir ingressos e fechar sessões para crianças negras assistirem ao filme *Pantera Negra* (fato que se repetiu em diversos lugares do mundo); pressionar, como a atriz Daniela Vega, por exemplo, para que o governo chileno mudasse a legislação acerca das pessoas trans; dentre outros exemplos. Neste sentido, representação e representatividade se interpenetram, porque – para além de um exercício de figuração narrativa – estamos diante de uma tomada de posição política que envolve reivindicação em termos de direitos, lugares de fala e visões de mundo diversas e alternativas aos modelos hegemônicos.

¹⁴ Optou-se por manter o nome por extenso para evidenciar as obras escritas por mulheres.

Referências¹⁴

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jan.-jun. 2000.

ARÁN, Márcia. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 49-63, jan.-jun. 2006.

ARRAES, Jarid. *As lendas de Dandara*. São Paulo: Editora de Cultura, 2016.

ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero. A experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: Jiménez, Rafael Mérida (ed.). *Sexualidades transgresoras*. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria, 2002.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CARNEIRO, Sueli. Negros de pele clara. *Geledés*, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://bit.ly/2svjBMQ>. Acesso em: 15 fev. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, jan.-abr. 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Foucault, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: a história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. Ministério da Educação. *Educação anti-racista*: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03. Brasília, DF: Edições MEC/BID/Unesco, 2005. p. 39-62.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERMSDORFF, Renato. *A forma da água*. Uma ode aos desajustados. Disponível em: <https://bit.ly/2oAzNub>. Acesso em: abr. 2018.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. A educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRECIADO, Beatriz. *Biopolítica del género*. Disponível em: <https://bit.ly/2LKaqEW>. Acesso em: 15 mai. 2017.

RAMOS, Lázaro. *Na minha pele*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

WITTIG, Monique. La marca del género. *La Jornada Semanal*, Ciudad de Mexico, 25 out. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2VF8BZU>. Acesso em: 15 ago. 2015.

O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa (e outros títulos)

Michelle Sales

Professora adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui pós-doutorado em Linguística, Letras e Artes pela Universidade de Coimbra. Doutora em Estudos de Literatura e Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
E-mail: sales.michelle@gmail.com

Resumo: Este artigo discute a trajetória do realizador português Pedro Costa, apontando elementos recorrentes de sua linguagem fílmica: rostos, corpos e cartas revisitados como um aceno à morte. A partir do último filme de Pedro Costa, discorreremos livremente acerca de suas experimentações em torno da linguagem, do dispositivo cinematográfico, dos aspectos políticos contidos nos filmes e, por fim, da recepção do cinema de Costa no campo cultural brasileiro.

Palavras-chave: Cinema; Pedro Costa; Morte; Dispositivo.

Cinema and the right to death: Pedro Costa's *Horse Money* (and other titles)

Abstract: This article discusses the trajectory of the Portuguese director Pedro Costa, pointing out recurrent elements of his filmic language: faces, bodies and letters revisited as a nod to death. From his last film, we speak freely about his experiments around language, the cinematographic device, political aspects contained in the films and, finally, the reception of Costa's cinema in the Brazilian cultural field.

Keywords: Cinema; Pedro Costa; Death; Device.

*Julgo que Pedro Costa aponta, nos títulos dos seus filmes,
para uma intensa fascinação por formas primitivas
e viscerais da matéria, energias grumosas e noturnas,
que trazem do interior do caos e da morte a força
da própria vida, mas uma força que excede
e transborda da consciência extenuada
dos seus atores.*

Eduardo Prado Coelho

Introdução

No cinema contemporâneo, o português Pedro Costa tem desenvolvido uma proposta artística de radicalidade experimental e disruptiva em relação ao dispositivo e sua linguagem, com nuances específicas. Em seu longa-metragem mais recente, *Cavalo Dinheiro* (2014), a errática narrativa do envolvimento do personagem Ventura com o processo de democratização e descolonização – que esteve na origem da independência cabo-verdiana – apresenta a transformação de um cotidiano em espaço-tempo de crise, no qual os limiares entre vida e morte, presente e passado, luz e sombra, movimento e imobilidade, parecem se dissolver e ressurgir em pulsação contínua.

Nesse contexto, o cinema de Pedro Costa surge no entrelugar da fotografia e da pintura, já que muitos de seus filmes trazem paisagens, ainda que em espaços exíguos, por meio de longos planos-sequência, a buscar essa semelhança pictórica com as belas artes. De modo geral, seu cinema rompe com a narrativa audiovisual convencional, “cinética”. De forma ampla, e se, em lugar de tentar apontar na linguagem dessa obra uma cifra hermética para acontecimentos históricos e dramas pessoais, lêssemos nela uma potência de inquietação política ou de linguagem, causada pela própria impossibilidade de depurar o trauma pelo ato de narrá-lo? Como contabilizar a perda irremediável da memória, como sair do umbral e retomar o fluxo do tempo (suspenso em seus filmes sobretudo a partir de *No quarto da Vanda*) como um CD arranhado? No caso de *Cavalo Dinheiro* – e possivelmente de uma parte significativa da produção cinematográfica contemporânea –, o jogo artístico se faz no lapso, entre a plena posse do discurso e o golpe que fere, entre História e Arte (esta última uma dobra, um corpo estranho, um tumor da própria História).

Sobre a morte e sobre cartas

Os filmes de Pedro Costa, *Casa de lava* (1994), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2015) parecem ter sido costurados a partir da necessidade do diretor pela premissa da criação, que tem como base o encontro com o *outro*. Este encontro é capaz de guiar o diretor por entre rostos, corpos e cartas. Cartas a anunciar o amor, o passado e a morte.

Quero explorar inicialmente como a morte é depurada como elemento de linguagem na obra do diretor português. De forma geral, a morte nos filmes de Costa é uma pulsão de vida, como elucida Eduardo Prado Coelho, mas também um fio condutor, um mecanismo de busca, de desejo e de memória. No filme de 1994, segundo ele:

Algumas vozes dizem: “aqui, nesta terra de Cabo Verde, até os mortos dançam”. E a cabeça do “morto” ri, é mesmo a que ri melhor. Isso porque o filme de Pedro Costa é acima de tudo uma aproximação magnífica dessa zona intermediária e crepuscular em que a morte salta como uma fera para o lado da vida e a vida se deixa modelar pelos mais inesperados figurinos da morte. Estamos numa obra de fronteira e contrabando com guardas fictícios, cães de olhos infernais, silêncios queimados e cintilações fulgurantes. Por vezes o excesso das incursões arrasa as personagens. (COELHO, 2010: 61)

Já em *Casa de lava* (1994), a morte impõe-se como substrato incontornável e inerente às imagens dos rostos de Pedro Costa. Rostos a esconder uma dor indizível, como Leão (de *Casa de lava*), Ventura (de *Juventude em marcha*) e Vanda Duarte (de *Cavalo Dinheiro*). De acordo com Jair Tadeu da Fonseca no ensaio “Cartas, conversas e o abismo das superfícies”:

Uma coleção de três filmes de longa-metragem de Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, recebeu o título de *Letters from Fontainhas*, nome de um bairro pobre de Lisboa, que foi demolido e é central em sua obra. Há também correspondência entre os próprios filmes do cineasta português, em que circulam personagens, lugares e objetos recorrentes. Inclusive, a mesma carta do ex-operário cabo-verdiano, Ventura, de *Juventude em marcha*, que já está em *Casa de Lava* (1994), mas em outras mãos, é enviada a *Ossos*, onde se repete várias vezes oralmente, mas sem ser escrita. Uma carta é uma forma de conversa, e vice-versa. (DA FONSECA, 2010: 74)

A recorrência e a correspondência entre os quatro filmes – suscitando o encontro com personagens, cartas, situações e lugares que se repetem – fazem a condição espaço-tempo dos filmes de Pedro Costa radicalmente diversa, pois cada imagem do filme leva-nos a uma imagem extracampo ou a imagens do filme subsequente, e vice-versa.

Se em *O sangue* (1988) há inúmeras citações cinéfilas e grandes referências cinematográficas que ressaltam a gramática do cinema de Pedro Costa, nos quatro filmes (citados anteriormente) os limites dessa linguagem são redefinidos, abertos a novas temporalidades, ditadas pela filmagem dos rostos, corpos e objetos. Pedro Costa assume este cinema do encontro a partir de *No quarto da Vanda* (2000), uma estética que subtrai a filmagem e amplia a imagem em sua significância e memória. A pesada maquinaria e a equipe são substituídas por uma pequena câmera digital e por horas dilatadas e diletantes entre os devaneios de Vanda em seu quarto, no bairro das Fontainhas.

A carta que Mariana encontra em *Casa de lava* (1994) é uma metáfora que parece costurar também essas quatro produções. A carta de amor que inicia com “Nha cretcheu” esconde o passado de Edith, a estrangeira a viver em Cabo Verde, que se esqueceu do português e só fala em *crioulo*. São cartas também que farão o diretor visitar o bairro das Fontainhas, em Lisboa, quando regressa das filmagens em Cabo Verde; tal visita serve de prenúncio da realização de *Ossos* (1997).

O caráter epistolar do cinema de Pedro Costa é autodeclarado: “filmes são como cartas que enviamos uns aos outros”. Esse registro afetuoso em verbo é anunciado desde *Casa de lava* e retomado no início de *Juventude em marcha* (2006) com a carta de amor lida por Ventura, protagonista também de *Cavalo Dinheiro* (2015). O texto é uma livre tradução da carta de Robert Desnos enviada à esposa em 1944:

Nha cretcheu, meu amor

O nosso encontro torna a nossa vida mais bonita, pelo menos há mais de trinta anos.

Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio de força.

Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas. Bebe uma garrafa de vinho do bom, pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. No outro ontem, no meu aniversário, foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem. Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, Todos os dias aprendo umas palavras novas e bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina que tu não queres. Só posso te chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima.

O fim da carta revela uma incompletude e também o seu fantasma:

essa carta é tão fantasmagórica quanto o personagem de Ventura, pessoa e também personificação alegórica, desde seu nome, que significa destino, acaso, boa ou má sorte, tudo o que vem, ou de-vem. Aliás, a carta – que viera, em parte, do poeta Desnos – já apresenta caráter alegórico, sendo impessoal, e podendo ser lida (compreendida) como correspondência supostamente pessoal (interpessoal) e que se torna pública, embora, no caso, não seja possível compreender a figura de Ventura pelos parâmetros do senso comum sobre a psicologia dos personagens, padrões alicerçados em certa tradição literária e cinematográfica.

Sobre ver *Cavalo Dinheiro* no Cinema Ideal, em Lisboa

Este ensaio surge também de uma experiência: em janeiro de 2015, estava em cartaz no Cinema Ideal, em Lisboa, concomitantemente os filmes *Cavalo Dinheiro* – de Pedro Costa – e *Adeus à linguagem* – de Jean-Luc Godard. Assistir a ambos os filmes com breve intervalo aprofundou uma fecunda discussão sobre a morte do dispositivo cinematográfico e o destino das imagens, parafraseando Jacques Rancière (2009). A morte foi estabelecendo-se como tema, seja através da morte do próprio dispositivo cinematográfico – que ao longo da trajetória de Pedro Costa e também de Jean-Luc Godard vai sendo paulatinamente questionado, substituído e alterado –, seja na morte de Ventura, espécie de dupla alegoria dessas mortes.

Retomando a discussão acerca da linguagem dos filmes do realizador português, o cinema de Pedro Costa exerce – pelo menos desde *No quarto da Vanda* (2000) – uma postura disruptiva em relação não apenas à linguagem do cinema, mas também ao dispositivo cinematográfico. Pedro Costa tem mantido um diálogo constante entre o cinema e as artes visuais no que diz respeito às formas de visionamento de imagens, como também aos estilemas e formas do cinema. Como comenta Filipe Furtado:

Poucos filmes foram mais influentes nos últimos 15 anos quanto *No Quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa. Ao lado de *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, são filmes que serviram como ponto de partida para boa parte do cinema híbrido com preferência pela auto-ficção que passou a dominar cada vez mais certo universo de festivais (inclusive aqui no Brasil) [...] A palavra-chave na auto-ficção de Costa será sempre ficção. No caso deste *Cavalo Dinheiro*, trata-se de, partindo dos fantasmas que assombram Ventura, construir todo um mundo e todo um drama que possa ser devidamente exorcizado. (FURTADO, 2014)

Mais especificamente sobre o dispositivo cinematográfico, a partir de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa aposta num tipo de experiência cinética e cinéfila, que muito se aproxima da sinestesia provocada pelos ambientes audiovisuais apresentados em espaços expositivos alternativos ao cinema – rompendo com o formato clássico da sala escura, fortemente marcada pelo tempo cronológico da projeção de imagem, pelo formato da sala e da tela em grande dimensão, e também pelo espaço de recepção coletivo. De forma geral, é preciso reconhecer também que este tipo de exibição entra em crise a partir dos anos 2000, sobretudo com o surgimento de novos regimes de visibilidade trazidos pelos dispositivos móveis e pelos esgarçamentos e contaminações surgidos nas bordas entre o campo das artes visuais e do cinema (fronteiras hoje muito imprecisas).

No cinema disruptivo de Pedro Costa, não é apenas a linguagem que se estabelece como campo de forças; muitos são os autores que tentam “classificar” o tipo de documentário produzido pelo realizador português, fazendo surgir definições curiosas, tais como “etnoficção”, “etnodocumentário”, entre outros. É esta forma-cinema (termo cunhado por André Parente), é este amálgama e constructo audiovisual que é questionado pelo próprio cinema de Pedro Costa

e que torna seus filmes de difícil classificação. Em entrevista concedida à *Revista Aniki*, André Parente comenta:

Chamo de “Forma Cinema”, por um lado, o dispositivo cinematográfico dominante, a saber, a instalação que deu certo e que se instituiu como sendo “o cinema”, com suas três dimensões: a sala escura e silenciosa que o cinema herda do teatro italiano, a tecnologia de captura e projeção da imagem em movimento que Edison e os Irmãos Lumière aperfeiçoam, e a dimensão discursiva ou a linguagem cinematográfica que os cineastas americanos aperfeiçoam na primeira década do século XIX, no sentido da organização das relações de espaço e tempo das imagens – sem esta dimensão, não sabemos se o que a imagem nos mostra vem antes, simultaneamente ou depois de uma outra, e portanto, nos impede de compreender a história que o filme conta. Por outro lado, pensar a imagem como acontecimento implica conhecermos as condições de possibilidade do cinema para além da cristalização desta “Forma Cinema”. Neste sentido, para mim, houve, ao longo da história do cinema, experimentações variadas que dizem respeito ao dispositivo mesmo do cinema: variações ao nível da arquitetura (brinquedos óticos pré-cinematográficos, cinetoscópio, cineorama, sensorama, a videoarte, as instalações, o videogame), da tecnologia (cinema sonoro, cinema colorido, cinema panorâmico, cinema interativo) e do “discurso” (cinema moderno no qual se produz uma disjunção entre imagem e som). (PARENTE, 2015)

Dessa experiência trazida pelo visionamento concomitante de *Cavalo Dinheiro* e *Adeus à linguagem* fica – como sugere o último – o anúncio de uma despedida, que, entretanto, continua a repetir-se em forma de reforço fúnebre de uma celebração, igual aos filmes de Costa que acenam para a morte como força de vida. O filme de Godard está ali e não está, nega qualquer identificação, qualquer construção narrativa, ideia de personagem ou dramaturgia e, ao mesmo tempo, sustenta a contradição do cinema: o filme se encontra lá, a imagem existe ou persiste de maneira autônoma, não mais como objeto do cinema – nem como uma forma-cinema (para usar o termo de André Parente), ou para servir a um dispositivo –, mas como imagem protagonista de uma experiência sensorial, próxima de uma experiência visual pura, como o cinema já quis ser nos anos 1920.

Num inusitado comentário sobre o filme do diretor suíço, o título sugere uma ambiguidade: há, também, um duplo sentido que o próprio Godard explicou acerca da palavra “adeus”. Em sua terra, a Suíça francesa, “adeus” também pode significar uma saudação de encontro. O título é, pois, a própria celebração do fim e do início. Como também é o filme *Cavalo Dinheiro*, de Costa. Um retorno daquela carta encontrada nas mãos de Mariana, de *Casa de lava*, presa sete dias e sete noites na Ilha do Fogo (Cabo Verde), a resgatar memórias de quem foi e nunca voltou, mas também de quem veio e se perdeu.

Entre um filme e outro, ou entre um realizador e outro, esse corte em relação ao dispositivo do cinema vai sendo aprofundado de maneiras distintas: enquanto Pedro Costa investe na fratura do cinema em relação à representação naturalista, aos gêneros narrativos e à própria substância da imagem, Godard – na sua fase mais recente – traduz a relação do homem com a questão da imagem, no contexto mais profundo dos usos da tecnologia, da relação homem-máquina e da experiência perceptiva dessas novas imagens audiovisuais.

O filme *Adeus à linguagem* é também a primeira experiência de Godard sobre o uso da estereoscopia e dos efeitos produzidos no campo sensorial pelo cinema 3D. Dessa primeira experiência (da qual trata este ensaio), ou seja, da visita ao Cinema Ideal realizada – naquela altura – por um jovem grupo de amigos que assiste concomitantemente ambos os filmes *Cavalo Dinheiro* e *Adeus à linguagem*, ressalto, portanto, essa morte do dispositivo que é também promessa de renovação.

Retomando a entrevista de André Parente, ressalto o argumento do pesquisador brasileiro sobre as experimentações do cinema contemporâneo em torno do dispositivo e da narratividade numa perspectiva histórica:

Deleuze procura, para escapar à oposição entre narratividade e não-narratividade, conjurar este jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Em meu entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, ou entre movimento e dispositivo, mas entre duas concepções do cinema que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem, como a narrativa, são dimensões do cinema enquanto dispositivo de representação (“Forma Cinema”). Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos consiste em mostrar, que o dispositivo, e por consequência a imagem e a narrativa, bem como as outras dimensões do dispositivo, também são parte do acontecimento e não apenas de um sistema de representação. Dito isto, a questão não é mais apenas qual seria a verdade do dispositivo do cinema, mas a forma como ele se constitui como forma discursiva dominante ou não. (VIEGAS, 2015)

A erupção de questionamentos sobre essa pretensa Forma Cinema no cinema contemporâneo fez surgir práticas ligadas ao visionamento de filmes em novos dispositivos, fora das salas escuras e distante da práxis cinematográfica (tempo cronológico de exibição, recepção coletiva e pública, geralmente comercial). Pedro Costa, no seu último filme (*Cavalo Dinheiro*), extrapola esta relação com o dispositivo, uma vez que o filme rompe com a dita “estética da transparência”, desconstruindo todas as possíveis situações de identificação e de narrativa com o espectador.

Por outro lado, o personagem Ventura, também central no anterior *Juventude em marcha* (2006), provoca uma aproximação através do olhar fixado em sua personagem. Ventura não propõe uma identificação, não se estabelece como narrador – neste sentido, Pedro Costa foge da tentativa de dar visibilidade ou de contar uma história esquecida, e, assim, seus filmes são também uma dobra em relação aos filmes ditos políticos. Não há qualquer compromisso com a verdade da história, mesmo Costa tendo tocado, ao longo de sua trajetória, em questões que remetem Portugal ao seu passado colonial. Mas, se Mariana assume em *Casa de lava* uma postura paternalista como enfermeira a salvar crianças em Cabo Verde – como aprofundo mais adiante –, essa atitude vai sendo pouco a pouco substituída pela força dos atores-personagens que atravessam e impõem-se nos filmes de Costa, talvez à sua revelia, como foi o caso de Vanda Duarte nas filmagens de *Ossos* (1997), que, segundo o próprio, recusava-se muitas vezes a repetir em cena os diálogos e não obedecia o roteiro.

Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura propõe sobretudo uma experiência de tempo, uma experiência própria daquilo que Deleuze considera a essência da linguagem cinematográfica desde *A imagem-tempo*. Ventura sugere-nos uma relação com o passado, mas não o passado histórico, ou “o passado de uma história”, e sim o passado diegético dos filmes, no sentido em que é preciso reconhecer e lembrar de Ventura como esse mesmo não personagem de Pedro Costa, como esse fantasma, como essa morte (anunciada nos filmes anteriores).

A experiência do tempo que se liga ao substrato das imagens é característica de outros filmes de Pedro Costa, uma vez que a própria Vanda Duarte é o eixo estruturante de outros filmes (*Ossos*, *No quarto da Vanda*). Há, entretanto, em Ventura, uma metafísica que prevalece sobre a existência da imagem; ele é não apenas uma alegoria da morte do cinema, mas também da sua própria; é um fantasma que está ali e já não está, que anuncia uma dupla morte, cujo jogo de linguagem (presente em *Cavalo Dinheiro*) se desfaz, também como anúncio e promessa de renovação. Sobre o tempo no filme de Costa, Filipe Furtado comenta:

Cavalo Dinheiro é um filme que existe num tempo turvo, nem presente, nem passado, absolutamente físico na forma com que cada gesto é registrado, mas sempre fantasmagórico. É como uma personagem descreve um filme sobre a danação de Ventura, seus fantasmas pessoais e como estes se confundem com os fantasmas de Portugal. A despeito da fama de Costa de ser um cineasta exigente e rigoroso, trata-se de um filme de dramaturgia mais próximo de um Eastwood do que dos exercícios de desdramatização que frequentemente dominam filmes híbridos como este. (FURTADO, 2014)

Esse valor disruptivo do cinema de Pedro Costa faz ligar o Ventura de *Cavalo Dinheiro* ao imigrante recém-retornado a Cabo Verde do seu segundo filme, *Casa de lava* (1994). O assombroso destino do cavalo de Ventura, morto supostamente quando ele deixou o país nas vésperas de 25 de abril de 1974, conta-nos a mesma história do imigrante retornado: uma condição de impossibilidade, um desajuste existencial em relação a vida. A imagem é um fantasma em si.

A cena de encontro entre Ventura e um soldado da Revolução de 25 de Abril, filmada no elevador, traduz a suspensão temporal produzida pelo filme. A escolha de um espaço encerrado, capaz de provocar certa claustrofobia, desliga-nos de qualquer relação espaço-temporal com o filme. Não há nem presente nem passado, há apenas um encontro. Há a tentativa de um diálogo e de costurar fissuras e traumas de ambos os lados não através das histórias, mas da experiência vivida. Neste sentido, o 25 de Abril converte-se também numa espécie de mito, deslocando-se de qualquer relação com a história de Portugal e transfigurando-se na substância do cotidiano vivido.

Contextos

A partir da retrospectiva da obra de Pedro Costa, realizada pela Tate Modern em 2009 (RANCIÈRE, 2009), a obra de Pedro Costa passou a ser lida e entendida como uma experiência limítrofe entre o cinema e as artes visuais, como um realizador de difícil classificação entre a ficção e o documentário.

Jacques Rancière, no texto para o catálogo da retrospectiva, reflete sobre a relação do cinema de Pedro Costa com questões políticas contemporâneas. Como pensar o cinema e a política através dos filmes deste? A resposta complexa pode parecer inicialmente simples, pois, segundo o pensador francês:

O realizador faz filmes sobre uma situação que reflete aparentemente o coração das questões políticas de hoje: o destino dos explorados, das pessoas que vieram de antigas colônias na África para trabalhar em canteiros de obras portuguesas, das pessoas que perderam suas famílias, sua saúde, às vezes até suas vidas, nesses lugares, e das que foram despejadas em favelas suburbanas e, posteriormente, mudaram-se para novas casas – melhor iluminadas, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis. Vários outros temas sensíveis estão unidos a esta fundamental situação. Dentro de *Casa de Lava*, por exemplo, existe o tema da repressão do governo de Salazar, que envia seus oponentes para campos situados em local de onde hoje os imigrantes africanos saem em busca de trabalho. Em *Ossos*, há a vida dos jovens de Lisboa que, devido às drogas e à degradação social, encontraram-se na mesma favela e sob as mesmas condições de vida. (RANCIÈRE, 2009: 4)

Entretanto, mesmo abordando o “coração” das questões políticas mais prementes do mundo contemporâneo, concordamos com Rancière quando afirma que não há uma ligação simples entre Pedro Costa e o tipo de cinema político que estamos habituados a ver. Não há a tentativa de “representar” os explorados (no caso dos imigrantes cabo-verdianos) – no sentido de gerar uma empatia ou identificação – e, por outro lado, também não há “distanciamento crítico” – no sentido formal (grandes planos de paisagem, por exemplo) – ou

distanciamento nos procedimentos de filmagem, já que Pedro Costa decide frequentar cotidianamente o bairro das Fontainhas e negociar o processo de filmagem com os moradores a partir de, sobretudo, *No quarto da Vanda*.

Como tantos outros que decidem falar sobre a miséria – e o cinema de Pedro Costa é basicamente também sobre questões sociais fundamentais dos imigrantes cabo-verdianos que hoje vivem em Lisboa –, em algum ponto da sua trajetória, a questão sobre o modo de representação desta miséria torna-se incontornável.

O cinema de Pedro Costa foi – por isso também – acusado de esteticismo, de “estetizar” o dia a dia dos moradores das Fontainhas e circular seus filmes em grandes festivais de cinema, tendo como objeto de representação a completa degradação moral, física e psicológica de seus personagens. Mais uma vez, Rancière parte em defesa de Costa, considerando que, a partir de *Ossos*, ele abandonou os procedimentos formais de filmagem e decidiu ouvir e conviver com os moradores, para – segundo o pensador francês – registrar durante meses os gestos e as palavras que refletem a miséria daquele mundo.

Gostaria, portanto, de trazer essa discussão para o contexto brasileiro e pensar como o cinema de Pedro Costa, desde 2010, circula no campo cultural e artístico brasileiro, e como outros olhares acerca da representação da miséria podem surgir a partir do cinema de Costa.

Indiscreto esteticismo indiferente ou uma postura populista? Esta questão está presente no campo cultural brasileiro praticamente desde sua gênese, no século XIX. Sendo o campo cultural e artístico no Brasil profundamente elitizado, a questão da representação dos marginalizados esteve sempre presente – e em 2018 é tema fulcral – nas discussões mais calorosas. Quero retomar o debate protagonizado pelo cinema brasileiro dos anos 1960 e trazê-lo para os dias atuais, a fim de contextualizar o trabalho do realizador português e seus filmes.

Nos anos 1960, no Brasil, o Cinema Novo travou o importante debate acerca de uma nova postura política e cultural diante de temas importantes da sociedade brasileira. Sobre a representação dos povos marginalizados, Alex Viany foi um dos primeiros críticos de cinema no Brasil a apontar a necessidade de pensar-se um cinema nacional engajado e reflexivo, capaz de trazer o povo como personagem principal em seu cotidiano miserável, precário e marginal. Esse movimento cinematográfico, que ficou conhecido como Cinema Novo Brasileiro, era declaradamente influenciado pelo realismo socialista soviético e pelo cinema neorrealista italiano.

Em Portugal, tal discussão aconteceu de maneira extremamente rarefeita pelo movimento cinematográfico (também dos anos 1960): o novo cinema português. Mais alinhados com o cinema francês da *Nouvelle Vague* e com um desejo explícito de incorporar a experiência cinematográfica na prática artística, os temas mais ligados à política foram paulatinamente sendo retirados. Há uma breve e circunstancial – apesar de extremamente relevante – tentativa de criar um cinema neorrealista português, fortemente influenciado pelos escritores deste estilo, que em Portugal teve grande inserção cultural e política, mas foi uma experiência sufocada pelos entraves da economia do próprio campo de produção cinematográfica portuguesa, como analiso na tese *Em busca de um novo cinema português* (SALES, 2010).

A discussão sobre a representação da miséria voltou a surgir com extrema potência no início dos anos 2000 no cinema brasileiro, sobretudo a partir do filme *Cidade de Deus*. Entretanto, a partir daí, a questão já não era mais a centralidade e o engajamento do realizador na busca ética de uma imagem do oprimido. Do filme brasileiro mencionado adiante há – pelo menos na grande maioria dos filmes que circulam no *mainstream* brasileiro – uma sedutora

estetização da miséria, que faz da fome uma grande indústria cosmética de imagens, parafraseando livremente Ivana Bentes.

Se em Portugal (nos anos 1960) o debate sobre o cinema político era rarefeito – e, de certa forma, marginalizado pela crítica especializada –, a partir dos anos 2000 não se vê, para além de um pensamento crítico produzido pela academia portuguesa e da nova historiografia do cinema português, um debate consistente e consequente na imprensa especializada acerca da representação do “outro” e de temas correlatos que envolvem imigração, racismo, como também o passado colonial, guerras de descolonização e as consequências socioculturais dessas experiências. O cinema de Pedro Costa, queiramos ou não, está de maneira embrionária relacionado a esse percurso do cinema português.

Quero chamar atenção para a cena entre Ventura e Lento (no filme *Juventude em marcha*) e para a cena entre Ventura e o soldado português dentro do elevador (em *Cavalo Dinheiro*). Na primeira, enquanto Lento rasura sobre a mesa, Ventura surge com uma garrafa de vinho, uma vitrola e o disco do grupo Os Tubarões, conhecida banda do período da independência em Cabo Verde. Cabisbaixos, vemos ambos ouvir a canção “Labanta Braço”, cujo refrão (“Labanta braço se bô grita bô liberdade”) faz ecoar nas paredes do quarto o som da Revolução de 1974. Na cena de *Cavalo Dinheiro*, Ventura e o soldado português protagonizam um encontro improvável, que demonstra um profundo incômodo em Ventura – que revela certa esquizofrenia ou loucura, sintomas de experiências traumáticas. Ambas as cenas trazem o que o próprio cinema de Pedro Costa, pelo conteúdo político de suas falas, é incapaz de revelar: algo que fala dos traumas e dos segredos profundos. O corpo de Ventura é um grande cocriador dos filmes de Costa.

Relembrando o dia 25 de abril de 1974, na ocasião de uma entrevista concedida para o Festival de Locarno¹, Pedro Costa relembra que corria pela cidade de Lisboa com dizeres revolucionários, abraçado com amigos, a beber copos e a comemorar a Revolução. Ventura (poucos anos mais velho), na mesma ocasião, chorava – diz Costa –, pois, segundo ele, havia um enorme medo acerca do futuro.

Não é incomum, no Brasil, estarmos no mesmo lugar que Ventura; não é raro ouvirmos e vermos histórias acerca da nossa memória ou cultura através da fala do outro, geralmente um europeu. Segundo Costa, após o 25 de Abril “*he* (Ventura) *fell into a deep sleep*”² e, ao fazer *Cavalo Dinheiro*, ao invés de filmar para lembrar, o realizador afirma “querer esquecer”. O esforço de lembrança – como o errante Ventura a resgatar a canção “Labanta Braço” – já é por si uma postura política, dentro de um contexto cultural em que o apagamento e o silenciamento foram a norma durante a colonização (justamente a norma era esse “querer esquecer”). Não passa pela cabeça de Pedro Costa que o *deep sleep* de Ventura talvez não se trate de esquecimento – apesar de ser sempre essa metáfora constante de morte –, mas de viver em vida um sonho: o 25 de Abril.

Julgo que há ainda muito dessa atitude paternalista no cinema português em relação às culturas e aos povos originários das antigas colônias. Em quase toda a recepção crítica da filmografia de Pedro Costa, há pouquíssimo questionamento acerca do seu *lugar de fala*, para adotar o conceito trazido pelas feministas interseccionais, recentemente incorporado na discussão cultural brasileira. E há também muito pouca reflexão crítica sobre o tipo de registro acerca da memória e do passado colonial do povo cabo-verdiano em seus filmes.

O cinema de Pedro Costa circula no campo cultural e artístico brasileiro a partir da primeira retrospectiva dedicada ao realizador (ainda em 2007), produzida pelo Forumdoc.bh.2007³, em Belo Horizonte. Três anos depois, o mesmo fórum foi responsável pela retrospectiva do realizador no Centro Cultural Banco do

¹ Entrevista integral de Pedro Costa em Locarno. Disponível em: <https://bit.ly/2LG7lGe>.

² Conferir a fala integral de Pedro Costa. Disponível em: <https://bit.ly/2LG7lGe>.

³ Informações sobre a mostra. Disponível em: <https://bit.ly/2VgTci5>.

⁴ Retrospectiva de Pedro Costa no Banco do Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/2E4Pa6Q>.

Brasil – CCBB⁴ em diferentes cidades do Brasil, com mostra paralela de curadoria do próprio Pedro Costa. Tal retrospectiva acontece no contexto da 29ª Bienal de São Paulo, da qual Pedro Costa também participava.

Na mostra Carta Branca a Pedro Costa, programação que acompanhava a retrospectiva do CCBB em 2010, o realizador foi convidado a apresentar suas grandes influências cinematográficas. Na filmografia da tal mostra, estavam: Straub, Warhol, Jean Eustache e uma única referência ao cinema português, o filme *Trás-os-Montes* (1976) (de António Reis e Margarida Cordeiro).

Pedro Costa participou da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, cujo tema foi *Há Sempre um Copo de Mar Para um Homem Navegar*, com os curtas-metragens *O nosso homem* e *Minino macho*, *Minino fêmea*, filmes que consistem numa pesquisa visual realizada pelo diretor durante as filmagens no bairro das Fontainhas, que ele passou a frequentar desde *Ossos*. Segundo a crítica de cinema brasileira Marina Person, nos filmes de Costa “o cotidiano arrastado e sem eventos espetaculares das suas visitas coincide com a temporalidade da vida sem rumo dos atores moradores do bairro”. E, ao comentar o cinema de Pedro Costa – um cinema capaz de romper com os limites claros entre ator e personagem, narrativa e documento, cinema e vida –, revela nos longos planos fixos a marca estilística do realizador português, “o que há de riqueza compartilhada” num mundo “belo e incomunicável”⁵.

⁵ Fala integral de Marina Person. Disponível em: <https://bit.ly/2HofsSc>.

Se compartilho com Marina Person a admiração pelas formas do cinema de Pedro Costa, por outro lado, a recorrência e a presença constante dos corpos negros de Vanda Duarte e Ventura em diferentes filmes causam incômodo.

O cinema contemporâneo europeu – em sua grande maioria – ainda não consegue romper com certos estereótipos de representação, consequência de um pensamento fortemente eurocêntrico e que marca o cinema português em aspectos estéticos e históricos de forma determinante.

A enfermeira, por exemplo, é uma personagem que surge em *Casa de lava* e *Ossos*, com tom paternalista em ambos. O espaço do hospital, ambiente de controle e extremamente hostil em *Casa de lava*, apresenta Mariana, enfermeira encarregada de repatriar Leão – funcionário da construção civil que se atirou ao chão (ou caiu?) e é levado de volta a Cabo Verde em coma profundo. Além da história de Leão ser contada a nós pelo médico português que o socorre, sua vida e seu corpo são apresentados regularmente de modo passivo, pairando sempre a recorrente expectativa de morte que comentei no início deste ensaio.

O paternalismo de Mariana sobre o corpo de Leão vai, pouco a pouco, estendendo-se sobre suas andanças por Cabo Verde. Em caráter quase missionário, Mariana avança sobre a população infantil com fins de vacinação, mas também de normatização e controle, como sabemos do discurso médico.

É também a enfermeira a responsável por cruzar a ponte entre o universo da classe média e dos menos favorecidos, já agora no filme *Ossos*. Em ambos os filmes (*Ossos* e *Casa de lava*), ela é uma espécie de poder estatal, um tipo de discurso autorizado de poder que circula nesses territórios indesejados, um olhar-guia para a câmera de Pedro Costa e abandonada nos filmes seguintes em prol de um cinema baseado na tentativa de convivência e no encontro espantoso com o *outro*. A enfermeira é uma metáfora, como aponta Mateus Araújo Silva:

No contato dessas enfermeiras com os outros personagens de Cabo Verde ou da favela lisboeta Estrela d'África, o cineasta encena, de certo modo, sua própria interação com os pobres, da qual os filmes são ao mesmo tempo

uma representação e um resultado. Elas acabam funcionando nos filmes como representantes ficcionais do cineasta, figuras de alter-ego a garantir a mediação entre ele e os objetos do seu olhar (compassivo?). Interpretadas por atrizes portuguesas brancas, elas exprimem interesse, compaixão e genuíno desejo de ajudar os pobres, evocando ao mesmo tempo outras personagens femininas do cinema europeu moderno que se viram confrontadas com uma alteridade radical de natureza sociocultural. Se, em *Casa de Lava*, o encontro difícil de Mariana (Inês de Medeiros) com os habitantes da ilha cabo-verdiana em que ela chega evoca, como já notou a crítica, a personagem de Karin Bjorsten interpretada por Ingrid Bergman em *Stromboli* (Rossellini, 1949), a devoção maternal crescente com que, em *Ossos*, Eduarda (Isabel Ruth) procura socorrer alguns pobres desamparados, acolhendo em sua casa o jovem pai com seu bebê e indo ao encontro de Tina e Clotilde na favela de Estrela d'África, nos remete à “conversão aos pobres” vivida pela personagem de Irène Gérard interpretada pela mesma Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1951-2). (SILVA, 2008: 32)

Vanda Duarte, em seu dia a dia despedaçado, não consegue fugir das drogas, escape fácil que a juventude pobre do mundo inteiro “não consegue evitar”. É um lugar inquestionável e “natural”; o exotismo das lentes de Costa está para além da natureza morta, empobrecida e desgastada das Fontainhas exibida nos belíssimos longos planos, pois invade também os rostos e, sobretudo, os corpos dos atores-personagens. Da Bienal de São Paulo, *Minino Macho*, *Minino Fêmea* traz exatamente esse estranhamento sobre a natureza dos corpos dos imigrantes cabo-verdianos, indefinidos em seu gênero e marcadamente andróginos, quase indistinguíveis em *Ossos*, por exemplo. Não é uma reflexão sobre transexualidade. O diretor foge de qualquer classificação também política, mas um espanto *voyeur* sobre os corpos daqueles moradores, acompanhados do olhar sempre atento e ambíguo de Costa entre a repulsa e o desejo.

Ventura, em *Cavalo Dinheiro*, faz-me lembrar muito da discussão aberta pelo realizador americano Spyke Lee acerca de um certo tipo de *black magic*, representado em alguns filmes americanos que parecem tentar romper com o racismo. Só que não. Este negro mágico é um personagem místico, do qual sabemos pouco sobre sua origem e sua história; em muitos casos, esse negro possui atributos considerados sobrenaturais. Tal poder advém de um tipo de experiência ancestral que remete ao exótico território africano de onde vem Ventura, Lento, Leão. Uma das características desse personagem mágico é que ele, como coadjuvante, existe para elucidar ou iluminar a vida do homem branco, o protagonista. Ventura foge à regra, pois não é possível lê-lo a partir desse estereótipo simples. Mas chamo atenção para o fato de parecer haver uma complexa relação. Numa outra leitura possível, Ventura (homem mágico e louco) é o coadjuvante de suas próprias histórias, sendo Pedro Costa o incontornável protagonista.

De forma geral, o circuito de arte brasileiro recebe o cinema de Pedro Costa, confirmando a crítica europeia. Já lemos e vemos os filmes em grande parte filtrados pelas lentes dos festivais e da crítica de cinema estrangeira. Os filmes circulam no Brasil em espaços alternativos ao cinema, numa espécie de mimese do espaço de circulação das obras do realizador no contexto europeu ou americano. Em outro cenário possível no Brasil, a discussão acerca da relação do cineasta com um universo do qual ele não faz parte seria crucial em um contexto cuja plateia fosse permeada pela juventude periférica, negra e pobre do Brasil, que provavelmente não frequenta tanto a Bienal de São Paulo quanto a Mostra do CBBB.

Referências

COELHO, E. P. Do sangue à lava. *In: O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

DA FONSECA, J. T. Cartas, conversas e o abismo das superfícies. *In: O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

FURTADO, F. *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa (Portugal, 2014). *Cinética*, [S. l.]. Disponível em: <https://bit.ly/10zIHtN>.

RANCIÈRE, J. *The politics of Pedro Costa*. London: Tate Modern, 2009.

SALES, M. *Em busca de um novo cinema português*. Portugal: Edições Labcom, 2010.

SILVA, M. A. Pedro Costa e sua poética da pobreza. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2008.

PARENTE, A. O acontecimento cinema: entrevista a André Parente. [Entrevista cedida a] Susana Viegas. *Aniki*, v. 2, n. 1, 2015.

A filmagem acidental dos acontecimentos e o regime visual do século XXI¹

Felipe da Silva Polydoro

Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB).

E-mail: felipepolydoro@gmail.com

Resumo: Este artigo discute, no regime contemporâneo das imagens, a prevalência do ímpeto documental, do apelo realista e de uma estética da urgência associada à ubiquidade das câmeras. Para tanto, toma como objeto de análise alguns registros em vídeo dos atentados contra o World Trade Center, em setembro de 2001. Entende-se aqui que o acontecimento em questão representa um marco neste novo regime visual. O primeiro, no século XXI, a contar com uma elevada quantidade de vídeos e fotografias de amadores. Priorizaremos a observação dos três registros que documentam, acidentalmente, o choque do primeiro avião e remetem mais diretamente a um regime visual no qual convivem os fenômenos, a princípio antagônicos, de espetacularização e vigilância.

Palavras-chave: Regime Visual; Imagens Amadoras; Análise da Imagem.

¹ A pesquisa que originou este artigo contou com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Accidental footage of events and the visual regime of 21st century

Abstract: In this paper, we discuss, in the contemporary regime of images, the prevalence of documentary impetus, the realistic appeal and an aesthetic of the urgency associated with the ubiquity of the cameras. It takes as object of analysis video recordings of the attacks against the World Trade Center in September 2001. We understand that the event represents a milestone in this new visual regime. It is the first in the 21st century to count on a high number of amateur videos and photographs. We will observe mainly the three footage that accidentally documented the shock of the first plane and refer more directly to a visual regime in which coexist the phenomena of spectacularization and vigilance.

Keywords: Visual regime; Amateur Images; Analysis of Image.

Introdução: o mundo tomado por câmeras

Em texto publicado em 1946, o crítico André Bazin já chamava a atenção – com um tom irônico, diga-se – para o apelo de imagens em movimento que surpreendem um acontecimento marcante em sua própria ocorrência. “Nada se compara ao acontecimento único, filmado ao vivo, no próprio instante de sua criação” (BAZIN, 2014: 42). O tema da reflexão eram os filmes da guerra recém encerrada, cuja atratividade junto ao público “só receiam a concorrência dos terremotos, das erupções vulcânicas, das enchentes e do fim do mundo” (BAZIN, 2014: 42). O apreço pelos flagrantes factuais, sobretudo envolvendo guerra, violência e tragédia, seria expressão da “vontade de presença do homem moderno”, que explica a fixação nas atualidades e a necessidade de “assistir à própria História” e esclarece até mesmo o sucesso do cinema.

Como a História não é um balé totalmente programado de antemão, convém dispor, ao longo de sua passagem, do máximo de câmeras possível para se certificar de que ela será filmada no momento em que acontece. (BAZIN, 2014: 42)

Bazin (2014: 43) admirava-se, no final dos anos 1940, em ver o mundo tomado por câmeras e imagens, “quando inúmeras objetivas de Bell-Howell espiam, em todas as esquinas, acontecimentos, sinais pitorescos, curiosos ou terríveis de nosso destino”. Assombrava-se ainda com a enorme disponibilidade de documentos audiovisuais da guerra, reportagens de atualidades que serviam de matéria-prima para inúmeros filmes lançados naqueles anos – caso da série de documentários estadunidenses *Why we fight* (de Frank Capra, entre 1942-1945), objeto do crítico francês no texto citado.

Como sabemos, este ímpeto documental atravessaria décadas e ganharia intensidade até a chegada do século 21, quando anônimos dotados de equipamentos que filmam e fotografam encontram não apenas modos de registrar obsessivamente o cotidiano, mas também fazem esses decalques dos fatos circularem de imediato nos ambientes digitais. Os acontecimentos de 11 de setembro nos Estados Unidos são emblemáticos dessa nova ordem comunicacional-midiática. Além de as ocorrências terem sido acompanhadas quase integralmente ao vivo por milhões de telespectadores (a televisão mostrou ao vivo o choque do segundo avião e a queda das duas torres), o legado é uma coleção interminável de imagens fixas e em movimento ao alcance de qualquer internauta no YouTube ou em *sites* criados especialmente com o fim de armazenar documentos sobre este evento histórico². A coleção de objetos audiovisuais disponíveis na *web* e, de alguma forma, ligados ao acontecimento inclui desde fragmentos da cobertura televisiva ao vivo até imagens que as emissoras evitaram veicular ou veicularam com discrição, sobretudo os vídeos que mostram as vítimas pulando do alto das torres em chamas.

Trata-se do primeiro acontecimento dessa magnitude a cultivar uma quantidade tão grande de flagrantes amadores, tornando-se uma espécie de marco de um novo regime visual. É notável que haja três filmagens do impacto do primeiro avião contra a torre norte do World Trade Center (WTC), fato imprevisto e cuja captação seria, à primeira vista, fruto de coincidência. Nos três, o choque surpreende câmeras em operação. Neste artigo, analisaremos alguns registros audiovisuais dos atentados contra o WTC, tendo como questão norteadora a compreensão de um regime atual das imagens marcado pelo ímpeto documental (incluído o apelo dessa documentação junto ao espectador contemporâneo). Priorizaremos a observação dos três registros que documentam o primeiro choque e remetem mais diretamente a um regime visual no qual convivem os fenômenos a princípio antagônicos de espetacularização e vigilância.

² Há pelo menos dois importantes sites que armazenam centenas de vídeos e fotografias dos atentados de 11 de setembro. Um deles, na verdade, é uma seção enorme dentro do portal norte-americano *Internet Archive*, dedicada apenas a imagens do acontecimento: <http://bit.ly/2Qu34nT>. Acesso em: 13 nov. 2018. O outro site é uma iniciativa do National September 11 Memorial & Museum, museu situado no local onde ficavam as duas torres: um espaço na *web* batizado de *Make History*, que estimula as pessoas a postarem fotos, vídeos e histórias escritas sobre experiências individuais na ocorrência do atentado: <http://bit.ly/2Mdxv3q>. Acesso em: 13 nov. 2018.

Um olhar sem sujeito

O incidente envolvendo uma obra do artista alemão Wolfgang Staehle e os atentados ao WTC é revelador da tensão entre vigilância e espetáculo no regime visual contemporâneo. O trabalho de Staehle investiga a relação entre tecnologia, visão e temporalidade numa época em que as mediações vivem sob o regime do tempo real. Em *Empire 24/7*, de 1996, o artista identificado com a arte em novas mídias fixou uma *webcam* em direção ao Empire State Building, em Nova York, e a manteve em operação indefinidamente, num presente contínuo. As imagens ininterruptas eram projetadas, com um atraso irrisório, numa parede na galeria do centro de arte e mídia ZKM, na cidade de Karlsruhe, Alemanha. A *webcam* disparava uma nova fotografia a cada quatro segundos, modificando o quadro – não um vídeo, mas uma lenta sucessão de fotografias.

A obra homenageia e dialoga com o filme *Empire*, de Andy Warhol, um plano fixo de oito horas e cinco minutos do prédio nova-iorquino, em preto-e-branco, silencioso, feito em 1963, que compõe o conjunto de trabalhos audiovisuais warholianos centrados numa temporalidade alongada e monótona, vazia de acontecimentos, de visionamento quase insuportável³. Um ritmo em contraste com a pontuação cada vez mais acelerada do tempo nos meios de comunicação, com a rápida expansão da televisão, na qual o paradigma do ao vivo convive com a repetição. O filme de Warhol – que, além de tudo, era projetado numa velocidade um terço mais lenta – também se contrapunha a suas célebres pinturas do movimento arte pop, nas quais a repetição de uma imagem idêntica alude a uma temporalidade acelerada e em fragmentos.

Concebida mais de trinta anos depois, a obra *Empire 24/7* expressa transformações tanto no regime visual quanto no regime temporal. O filme de Warhol já prenunciava o funcionamento perpétuo das câmeras de vigilância, mas ainda admitia um olhar humano. “Diferentemente das imagens de vigilância contemporâneas, o *Empire* de Warhol parece ocupar algo como um mundo de sonho, envolto na névoa de seus 16 milímetros” (RODNEY, 2005: 42, tradução nossa)⁴. Votado a uma resistência contemplativa, o filme também sugere que, ao fundo da aceleração das imagens própria ao paradigma do ao vivo, há uma inércia fundamental.

A *webcam 24/7* de Staehle, operando sem interrupção meses a fio, uma transmissão cuja duração afasta-se das possibilidades físicas humanas, assume sua condição de olhar maquínico. A perenidade da imagem manifesta uma autoconsciência de seu estatuto de vigilância.

No trabalho de Staehle, há um entendimento de que o vídeo pode continuar sozinho sem ser visto; é um exercício mecânico e digitalizado, em um registro sem fim. Como em qualquer vigilância digital, a imagem pode ser exibida e revista quando necessário, mas é desnecessário assisti-la do início ao fim. (MENICK, 2004, s.p., tradução nossa)⁵

A obra *2001* ampliava o projeto de *Empire 24/7*. Agora são três *webcams* funcionando em tempo real, atualizadas igualmente a cada quatro segundos, apontadas para três paisagens em diferentes partes do mundo: uma torre de televisão em Berlim, um monastério na Baviera e um plano aberto do sul de Manhattan. Neste último caso, o artista usou duas câmeras de *internet* posicionadas no décimo andar de um edifício do bairro do Brooklin, que fundiam a imagem numa visão panorâmica. Desta vez, as imagens não foram disponibilizadas *online*. Funcionavam no modo do circuito interno: encontravam-se projetadas, em tempo real e em tamanho ampliado, numa parede da galeria Postmasters, em Nova York. Além da lentidão dessas filmagens intermináveis carentes de acontecimentos significativos – cujo tempo contínuo e vazio de pontuações define-se como contraponto e, ao mesmo tempo, estatuto último do tempo real da conectividade – o trabalho tematizava

³ Nos anos 1960, Warhol teve a ideia de um programa de televisão chamado “Nothing Special” (“Nada de especial”), também vazio de acontecimentos. Conforme Menick (2004, s.p), em 1969, Warhol descreveu essa ideia da seguinte forma: “Nós sentaríamos lá e esperaríamos que algo acontecesse mas nada aconteceria”. (“We’d just sit there and wait for something to happen and nothing would”).

⁴ “Unlike contemporary surveillance images, Warhol’s *Empire* seems to occupy a kind of dream world, shrouded in its 16 mm haziness”.

⁵ “In Staehle’s work, there is an understanding that the video can continue on its own without being watched; it is a mechanical, digitized exercise in endless recording. As with any digital surveillance, the image can be screened and reviewed when necessary, but it is unnecessary to watch it all from beginning to end.”

⁶“He was presenting the omniscience of the surveillance camera as society’s boon and burden.”

ainda o caráter construído da simultaneidade. Conforme Friend (2011, s.p, tradução nossa), Staehle visava “apresentar a onisciência da câmera de vigilância como a benção e o fardo da sociedade [moderna]”⁶. Quanto à ideia de progresso e de precisão associadas à construção do tempo na modernidade, a perspectiva era crítica, revelada pela epígrafe exibida na entrada da galeria, de autoria do filósofo alemão Martin Heidegger, cujo pensamento associava o avanço do mundo da técnica à decadência do humanismo.

⁷“When the farthest corner of the globe has been conquered technologically and can be exploited economically; when you can simultaneously ‘experience’ an assassination attempt against a king in France and a symphony concert in Tokyo; when time is nothing but speed, instantaneity, and simultaneity...; there still looms like a specter over all this uproar the question: what for? — where to? — and what then?”

⁸Há um fragmento curto do momento em que a câmera de Staehle registra o choque do primeiro avião com a torre do WTC neste vídeo disponível no YouTube: <http://bit.ly/2WrxtZv>. Acesso em: 23 maio 2017.

Quando o mais afastado canto do globo tiver sido conquistado tecnicamente e explorado economicamente...; quando você puder “experianciar” simultaneamente um atentado contra o Rei da França e um concerto sinfônico em Tóquio; quando o tempo é apenas rapidez, instantaneidade e simultaneidade...; ainda paira sobre todo esse tumulto, como um espectro, a pergunta: para quê? — para onde? e o que agora? (apud FRIEND, 2011, s.p, tradução nossa)⁷

A exposição foi inaugurada em 6 de setembro de 2001 e o dispositivo de Staehle documentou todo o atentado às torres do World Trade Center, situadas na porção central do panorama do sul de Manhattan⁸. Captou inclusive o choque do primeiro avião, constituindo-se em um dos três registros visuais do impacto inaugural. Vê-se primeiro o avião se aproximando, no canto superior direito, quase fora da imagem — um pequeno ponto, imperceptível numa observação ligeira. No *frame* seguinte, quatro segundos depois, há três bolas de fumaça saindo pelos três lados visíveis da torre. A amplitude da fumaça ainda é restrita, indicando que a imagem captura o instante do impacto e o início da explosão. Mais quatro segundos e vemos uma fumaça já espessa, acompanhada de fogo, que ganha altura. Trata-se de um registro silencioso, em um plano panorâmico e fixo com o ponto de vista situado a quilômetros de distância das torres: uma representação indiferente e impessoal também típica das filmagens de vigilância. Depois de testemunhar o acontecimento traumático, o dispositivo de Staehle vai continuar fotografando, inabalado e a cada quatro segundos, o horizonte já sem as torres: um olhar definitivamente sem sujeito, inviolado pela experiência.

Desnecessário dizer que o projeto original do artista não previa que seu dispositivo flagrasse um acontecimento com a dimensão do atentado terrorista de 11 de setembro. Ao projetar na parede de uma galeria de arte, em tamanho avantajado, uma imagem em tempo real de uma *webcam*, Staehle pretendia, por meio do gesto de deslocamento, problematizar esse olhar insistente do regime de visibilidade da vigilância, que conta entre suas marcas a gravação interminável de imagens vazias, desprovidas de fatos significativos. Havia também um impulso duchampiano: o deslocamento, para um ambiente artístico, de um objeto-imagem cada vez mais central no cotidiano. A realidade vista — ou mediada — pelas telas de computadores (o plano panorâmico de Manhattan remete ao cartão postal e às paisagens da pintura, mas também às imagens de fundo de tela dos *notebooks*). Além disso, a projeção na galeria de arte à parte, trata-se de uma filmagem de baixa complexidade ao alcance de internautas familiarizados com o uso de *webcams*. Ainda, a intenção deliberada de Staehle era expressar uma espetatorialidade mediada pela câmera mas livre do filtro institucional dos grupos tradicionais de comunicação de massa — uma alusão à ideia, tão cara ao valor estético das imagens amadoras, de uma representação cujo caráter imediato e “imediato” sustenta-se no desvio do controle das grandes corporações de mídia.

⁹Conforme Friend (2011), Staehle evitou engajar-se em um debate de natureza artística sobre a obra em meio à tragédia com quase três mil mortos. Também optou por não disponibilizar as imagens às emissoras de televisão — de lá para cá, foram apresentadas apenas em catálogos e em algumas retrospectivas do artista.

O flagrante de Staehle foi acidental, inadvertidamente captado pelo dispositivo em um processo em andamento. Conforme Menick (2004), críticos de arte divergiram sobre o significado do acidente na lógica interna da obra, que complexificava os regimes visual e temporal contemporâneos apostando em tempos lentos e na ausência de acontecimentos significativos — como o artista já havia feito em *Empire 24/7* e Andy Warhol no *Empire* original⁹.

Quando chegou a hora de os críticos determinarem o exato efeito dos ataques no trabalho de Staehle, eles divergiram, digressionaram, procuraram por sentido. Embora todas as críticas de “2001” tenham sido de algum modo elogiosas, as respostas expressavam ambivalência e indecisão. Alguma coisa obviamente aconteceu, mas para os críticos isso é o máximo que pôde ser dito com clareza. (MENICK, 2004, s.p, tradução nossa)¹⁰

¹⁰ “When it came time for reviewers to determine the exact effect the attacks had on Staehle’s work, they diverged, digressed, grasped for meaning. Although all reviews of ‘2001’ evidenced some shade of praise, the responses were mixed equally with ambivalence and indecision. Something had obviously happened, but for reviewers that’s about as clear as things got.”

Esse episódio dá relevo a uma duplicidade não conflitiva, e sim complementar, deste regime visual do espalhamento de todos os tipos de câmeras, no qual o conceito de vigilância constitui um vetor inescapável (assim como a noção de espetáculo). De um lado, o vazio que expressa o ideal ontológico dos vídeos de vigilância de circuito fechado, imagem que:

Mergulha em si mesma como se mergulha no nada. [...] Nos circuitos fechados em que o tempo é contínuo e a duração infinita (salvo em caso de pane das máquinas), a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual, isto é, em sua vacuidade mesma, no vazio que ele encarna soberanamente. [...] Eis aí o vídeo do vazio: nada a filmar, ninguém para filmar, a filmagem fazendo-se sozinha e sem traço. (DUBOIS, 2004: 52)

De outro lado, as filmagens perpétuas e distribuídas como uma abertura à intervenção do acaso, do imprevisto e do não-programado. Neste caso, a irrupção do real mobilizará mais a atenção quando inserida em imagens no contexto de acontecimentos espetaculares e que obedeçam, do ponto de vista formal, a uma estética do choque.

Foucault (1987) descreveu como as instituições disciplinares da modernidade (hospitais, escolas, prisões) organizaram formas de observação permanente dos sujeitos em um modelo panóptico (situação de visibilidade total indissociável dos processos de subjetivação). No contemporâneo, essa vigilância foi gradativamente distribuída: o olhar outrora centralizado no poder dispersou-se pelos sujeitos, o Big Brother converteu-se em uma coleção de “little brothers” (LYON, 2010) armados com câmeras. Essa passagem está diagnosticada por Deleuze (1992: 225) em termos da substituição das sociedades disciplinares pela sociedade de controle, na qual as estruturas rígidas e quadriculadas da disciplina dão lugar a estruturas flexíveis e moduláveis que formam um “sistema de geometria variável”.

Conforme Bruno (2004), o empenho subjacente ao paradigma do controle vai prioritariamente no sentido da dissuasão e não da produção de uma imagem impressionante. Busca-se demover alguém de efetuar determinada ação antes de sua ocorrência (em vez de punir uma infração já ocorrida). O movimento temporal aqui é o da antecipação e da premeditação. O procedimento tem natureza profilática, portanto não é à toa que, tantas vezes, os acontecimentos surpreendem uma filmagem já em operação, pois o sentido delas é exatamente o de antecipar-se aos eventos (de preferência, evitando-os).

Na atualidade, trata-se sobretudo de ver *adiante*, de *prever* e *predizer*, a partir dos cruzamentos e análises de dados, indivíduos e seus atos potenciais, seja para contê-los (como no caso de crimes, doenças, onde tende a predominar uma vigilância preventiva), seja para incitá-los (como no caso do consumo, da publicidade e do marketing). (BRUNO, 2007, s.p)

Nesta perspectiva de uma etapa avançada da vigilância marcada pela dispersão de câmeras, o apelo das imagens em si e a atenção que mobilizam servem, sobretudo, a uma função mais fundamental: a incitação à produção e consumo permanentes de registros do mundo. Partindo de um arcabouço conceitual

tributário às noções de vigilância e controle, Bruno (2007) cunhou a expressão “estética do flagrante”, que designa exatamente a captação acidental, sobretudo por câmeras de vigilância ou operadas por amadores, de algum fato relevante ou curioso.

Neste trecho, Bruno (2007, s.p) sintetiza a potência e a atratividade da estética do flagrante:

O apelo destas imagens na captura da atenção de outros espectadores espalhados diante de diferentes telas (de computador, de celular, de televisão) parece residir não somente no seu conteúdo, mas também naquilo que, na sua forma, indica as condições de sua produção, tornando-as ainda mais efetivas como imagens de vigilância. Os ruídos das imagens amadoras indicam uma casualidade, uma urgência, um ar não intencional, improvisado e não retocado que amplia o seu efeito de real e de vigilância. Além disso, a excitação do flagrante presente na imagem supõe um observador oculto, colocando o espectador na condição de *voyeur*.

O complemento da vigilância *stricto sensu* é o conjunto de filmagens operadas pelas pessoas comuns tornadas objeto e, cada vez mais, também sujeitos da visão. Este é o ponto de encontro das noções, a princípio antagônicas, de vigilância e espetáculo. No primeiro caso, como já vimos, o problema consiste em adentrar o campo de visão de um poder que tudo vê, ser objeto do olhar. A visão é um dos instrumentos de que este poder se vale para atuar sobre e produzir os sujeitos, condicionar suas ações, domesticá-los. Isto é: os investimentos do poder redundam em respostas ativas e operacionais inscritas nos corpos dos sujeitos. Na noção de espetáculo de Debord (1997), a resposta dos indivíduos é passiva: a ausência de ação e a atomização do indivíduo decorrem da posição não de objeto, mas de sujeito da visão. Hipnotizado pelo fluxo das imagens, um sujeito petrificado e impotente se isola.

Portanto, se a dissuasão falha, produz-se uma imagem de grande apelo ao público contemporâneo. A eficácia de um atentado como o perpetrado contra as torres gêmeas – na verdade, de tudo o que se enquadra na definição atual de terrorismo – está em outra premeditação, a dos autores dos atos, que calculam antecipadamente a circulação intensiva de imagens, relatos e narrativas do horror.

Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros. [...] Os próprios “terroristas” não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular*. (ZIZEK, 2003: 25)

Uma série de fatores leva este acontecimento específico a ser qualificado costumeiramente como “espetacular”: desde a grandiosidade dos alvos (física e simbólica), a quantidade de vítimas, a forma de interrupção brusca e chocante e, principalmente, a disponibilidade até então inédita de registros audiovisuais das ocorrências relacionadas – a natureza eminentemente imagética da narrativa sobre a tragédia.

Um episódio como o ataque às torres do WTC provoca uma interrupção brusca no cotidiano e magnetiza a atenção do público diante das telas. A deflagração súbita e inesperada e a estrutura de choque desses eventos expressam, de modo extremo e brutal, uma forma-acontecimento especialmente mobilizadora da atenção contemporânea. Na verdade, as catástrofes que invadem subitamente a realidade sempre impactaram o público e serviram de material farto aos

meios de comunicação. Singer (2010: 96) mostra, por exemplo, o vínculo entre o crescimento do jornalismo sensacionalista no final do século XIX e a experiência subjetiva da vida urbana moderna, crescentemente marcada pelo choque perceptivo e físico, pela urgência e o “bombardeiro de estímulos” – revelando a ligação entre as estéticas do espanto e da ruptura e a modernidade, período “marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”.

Flagrante duplamente acidentada

¹¹ Há um trecho do vídeo disponível em: <http://bit.ly/2MezDb8>. Acesso em: 13 nov. 2018.

Outro flagrante audiovisual do impacto do primeiro avião¹¹, esse de autoria de um cinegrafista amador, é novamente expressão tanto de um regime de atenção vigilante quanto do que se poderia chamar de uma visão sem olhar. É mais um a capturar inadvertidamente um acontecimento que invade o campo de visão. O cinegrafista encontra-se dentro do carro, no banco do carona, engarrafado na entrada de um túnel. Ele movimenta a câmera para o lado direito e as duas torres do World Trade Center surgem no quadro, distantes, diminutas. Ao percebê-las, aciona o *zoom* para enquadrá-las. Uma das torres quase tapa a outra. No momento em que o *zoom* é acionado e nos aproximamos dos edifícios, vê-se uma pequena bola de fumaça na torre parcialmente ocultada. A fumaça rapidamente se expande, mas, por alguns instantes, o cinegrafista enquadra o topo da torre e a explosão desaparece do plano – trata-se de uma filmagem particularmente tremida. Em seguida, o *zoom* recua, nos afasta das torres e a câmera mira mais uma vez o engarrafamento, o túnel. O carro retoma seu trajeto. Tudo isso dura 18 segundos.

Comparado à vasta coleção de registros relacionados ao 11 de setembro, nos quais é possível distinguir claramente as ocorrências violentas e espetaculares – e, em alguns casos, perceber as reações corporais de cinegrafistas engajados no acontecimento –, esse vídeo pode ser considerado excessivamente caótico e vacilante, no qual a inscrição do acontecimento ocupa uma posição lateral e discreta. A singularidade da imagem reside na sua raridade: uma das três documentações visuais do primeiro impacto. Chama a atenção a falta de uma reação mais contundente do cinegrafista e demais ocupantes do automóvel diante do evento perturbador e surpreendente recém testemunhado. O operador avança o *zoom* em direção às torres no momento exato em que irrompe a fumaça e a vacilação no enquadramento do evento parece um reflexo ao susto provocado. Porém, não há qualquer fala ou reação no plano sonoro – gritos de surpresa são uma constante nos flagrantes do atentado ao WTC. A câmera simplesmente volta à posição original com a atenção fixada no trânsito, como que retomando o foco no trajeto após um lapso irrelevante.

¹² Há uma série de versões deste fragmento do vídeo de Hlava no YouTube. É difícil determinar se e quando os espectadores estão informados sobre os detalhes da filmagem. Na versão analisada aqui, um pequeno fragmento de 18 segundos, a informação de que o cinegrafista não percebeu as explosões consta nos comentários da página do YouTube. Alguns dos vídeos que encontramos são reportagens de emissoras norte-americanas, as quais, invariavelmente, revelam este aspecto inusitado. É o caso dessa reportagem da emissora de TV ABC, a primeira a divulgar o vídeo de Hlava, dois anos depois dos atentados: <http://bit.ly/2XbTpEY>. Acesso em: 13 nov. 2018.

A estranha reação – ou a falta dela – pode ser compreendida com informações sobre o vídeo externas à imagem em si, mas, via de regra, presentes nos contextos de exibição¹². De acordo com Glanz (2003), o cinegrafista, um imigrante tcheco chamado Pavel Hlava não percebeu que havia documentado, naquele instante, uma enorme explosão em uma das torres do WTC. Ele só reparou no registro duas semanas depois do atentado. No momento da captação, Hlava olhava não pelo visor, mas para o *display* de sua câmera de vídeo digital, que reproduzia a imagem em baixa resolução. Trabalhador do setor da construção civil, ele filmava um vídeo sobre Nova York para enviar aos familiares na República Tcheca. Um vídeo que remete a uma das tradições do cinema amador: os filmes de viagem, em que um cinegrafista capta vistas de algum lugar distante para um público predominantemente familiar. Mas também alude à relação dos sujeitos com o espaço urbano, apropriada no modo de imagens que gradualmente decalcam toda sua superfície.

Hlava ocupava o assento de passageiro da caminhonete do dono da construtora onde trabalhava. Quando avistou as torres do World Trade Center, ampliou o

¹³ Informações retiradas da reportagem de Glanz (2003), publicada no jornal New York Times. Disponível em: <https://nyti.ms/2wlQ2j6>. Acesso em: 13 nov. 2018.

¹⁴ Há um trecho do registro do choque do segundo avião neste endereço: <http://bit.ly/2MevBPN>. Acesso em: 13 nov. 2018.

zoom para enquadrá-las. Depois da captação acidental, sem perceber o conteúdo da filmagem, manteve a câmera ligada enquanto o veículo prosseguia¹³. Do outro lado do túnel, já muito mais próximo do WTC, deparou-se com a torre norte em chamas. Hlava aponta a câmera novamente para o prédio, cujo topo aparece tomado de uma fumaça escura, e flagra o instante em que o segundo avião se choca contra a torre sul. Portanto, o mesmo vídeo, produto de uma câmera a filmar/vigiar a cidade de Nova York na manhã de 11 de setembro de 2001, registrou os dois impactos. Vista de baixo, com a torre ainda intacta centralizada, a filmagem dá a ver o impacto com grande clareza – ouvimos o barulho da aeronave se aproximando, adentrando o prédio e provocando uma enorme explosão. É um dos vídeos mais próximos e impressionantes do segundo impacto¹⁴. Não temos acesso ao filme completo, apenas a versões curtas, separadas entre si – uma amostra clara, aliás, da fragmentação que é o traço essencial nos espaços de exibição da *web*, sobretudo o YouTube.

O vídeo do primeiro choque revela uma estranheza um tanto incompreensível. Se observamos apenas a imagem em busca de seus efeitos de sentido – esquecendo por um momento a informação de que o cinegrafista não viu o que filmou –, surpreende o modo como a câmera simplesmente abandona as torres gêmeas logo depois de flagrar uma enorme explosão. Em contrapartida, se examinamos o vídeo cientes do desconhecimento por parte do operador, espanta a coincidência temporal do *zoom*, aproximando-se das torres no exato momento do choque. Parece haver uma intencionalidade a dirigir o enquadramento neste momento decisivo. Assim como o flagrante da *webcam* do artista alemão Wolfgang Staehle, essa outra captação do instante inaugural do ataque de 11 de setembro concede o protagonismo à máquina. Um automatismo uma escala acima daquele associado às tecnologias de captação de imagem desde o surgimento da fotografia, nos quais a participação humana resume-se, supostamente, a apertar um botão. Em ambos os casos, na *webcam* e neste vídeo amador, embora existam as diferenças formais óbvias, há registro – literalmente – sem olhar humano. É como se a imagem se fizesse sozinha.

No primeiro caso, a obra de Staehle, o automatismo é óbvio: há uma câmera fixa em funcionamento perpétuo. Ninguém a opera. No segundo, cujas particularidades formais diferem sensivelmente, constituindo uma câmera-subjetiva, o olhar propriamente dito é o da máquina – o cinegrafista apenas a opera, desatento. Resume-se a acionar o *zoom* mecânica e distraidamente quando nos arredores das torres gêmeas, essa atração turística nova-iorquina. E isso no interior de outra máquina, o automóvel. Ora, daquela posição o olho humano de fato não veria a explosão: é graças ao *zoom*, ao jogo de lente que só a máquina alcança. Em *O homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov, Comolli (2008) vê a conjunção do cine-olho, onipotente, com a impotência do olho humano. “Um olho infalível se junta ao olho cegado que é o nosso” (COMOLLI: 239). Nesta filmagem – que também se move e explora a cidade, mas já numa lógica consumista do turismo –, a substituição está completa.

Com sua mecanização, hoje sua informatização, a soltura [da câmera] se põe evidentemente a serviço de outra escritura, provavelmente de outro projeto; a câmera se torna um olho frio, perfeitamente esvaziado da referência ao humano que o cinema ainda carregava em seu apogeu. (AUMONT, 2004: 70)

É importante frisar, no entanto, os efeitos opostos das duas documentações visuais do choque inaugural do atentado. Fruto de duas câmeras superpostas, a imagem panorâmica de Staehle – um díptico – não reproduz o olhar humano, inapto a tal amplitude de visão. Como já comentado, trata-se de uma imagem gélida. Já o vídeo de Hlava traz os ruídos típicos das filmagens amadoras, que possui entre seus efeitos a remissão permanente à presença do operador – de um

corpo humano cujos movimentos refletem em movimentos na câmera. O efeito é de engajamento na cena tanto do cinegrafista quanto do espectador, produzindo um realismo calcado na subjetividade. Essa marcação da presença do operador – que, ao acionar o *zoom*, parece interessado em enquadrar a explosão – engana sobre o automatismo da operação, produzindo o já mencionado estranhamento quando o enquadramento simplesmente retoma o trajeto e desconhece a explosão extraordinária que acabou de ver.

Para as testemunhas presentes na cena onde a catástrofe se desenrola, a pulsão escópica cada vez mais se transfere do olho para a câmera: o ímpeto de ver vira necessidade de filmar e fotografar, movimento anunciador de uma hibridização entre consumo e produção de imagens, entre ver e registrar, entre as posições de espectador e produtor. Há o interesse de documentar fatos de tal significância, talvez abastecer os meios de comunicação. Porém, a pulsão de olhar através da e junto com a câmera parece atender também a uma demanda restrita ao ato da filmagem, que se basta àquele momento: a de simplesmente substituir a visão do olho pelo registro visual com um equipamento, independentemente do destino que vá ter a imagem gerada.

Outras imagens amadoras produzidas no entorno das torres no 11 de setembro exibem essa característica: o ímpeto de continuar filmando ininterruptamente, ainda que o cinegrafista pareça estar em risco. Em um vídeo¹⁵ de 25 minutos tomado de um quarto de hotel bastante próximo das torres, na maior parte do tempo, o cinegrafista enquadra os dois prédios em chamas. O filme longo, em se tratando de imagens precárias exibidas no YouTube, transmite de modo eficaz a experiência de presenciar esse acontecimento violento tão de perto. A estética amadora potencializa esse efeito de estar lá: neste exemplo, sobretudo o uso inábil do *zoom*, a textura que remete ao vídeo e a ausência de narração. O cinegrafista não aparece, mas logo fica claro tratar-se de um homem situado no quarto de hotel com a esposa. Protagonizado por um casal, remete à intimidade dos filmes de família.

Eles conversam pouco entre si, a televisão está ligada em alguma emissora que cobre a tragédia, ela fala ao telefone com outra pessoa, descreve o que vê através da janela: a cena que o marido filma. De modo geral, surpreende as reações um tanto comedidas, pouco dramáticas e efusivas, nos momentos críticos: quando percebem que há corpos caindo e quando ele direciona a câmera para alguns desses corpos e comenta que parecem desintegrados (ao espectador essa imagem não é clara); quando há o choque do segundo avião, que o vídeo não enquadra, mas registra na forma de som; e nos momentos em que comentam o perigo que podem estar correndo. A falta de manifestações mais intensas e os recorrentes lapsos de silêncio contrastam com a violência eloquente que domina o quadro, os dois prédios queimando, a fumaça cada vez mais escura e volumosa, tudo muito próximo da janela do hotel. Dada a distância tão pequena, é natural questionar-se sobre o risco ao qual o casal está submetido. Ainda assim, a filmagem prossegue.

Portanto, este documento potente e realista sobre a experiência de testemunhar, de um ponto de vista próximo, o ataque às torres gêmeas – sobre a confusão inicial com o primeiro choque, o segundo impacto e a certeza do terrorismo, a cena de horror dos corpos em queda, o desabamento das torres –, mostra que essa experiência específica envolveu, em algum nível, a mediação de um equipamento de filmagem. O efeito realista alude a uma reprodução direta e imediata; sabemos que é um documento tomado diante do próprio acontecimento e as reações registradas em situação limite deste nível só podem ser espontâneas. Ainda que comedidas, as reações são autênticas – quando do estrondo do segundo avião, o cinegrafista joga a câmera na cama, filma o lençol por alguns segundos, enquanto especula com a esposa sobre o que está ocorrendo. Essa autenticidade nas reações e atitudes, que inclusive refletem no movimento de câmera, convive com

¹⁵ O vídeo encontra-se disponível neste link: <http://bit.ly/2K94O52>. Acesso em: 25 maio 2017.

a pulsão de filmar, de verter o acontecimento em filme. Há aqui indícios de um alto grau de naturalização do gesto de registrar o mundo em imagem.

Diante de um evento imponente como este, o reflexo de acionar a câmera parece mais óbvio, dadas a importância e a repercussão, mas também estranho e incômodo: há perigo envolvido e talvez haja outras preocupações prioritárias. Seja como for, este gesto de registro como reação à eclosão de algum fato parece cada vez mais automatizado.

Imagens violentas

O terceiro registro da colisão do primeiro avião contra o WTC é de autoria dos documentaristas Jules e Gédéon Naudet¹⁶, que filmavam nas ruas de Manhattan quando a primeira aeronave subitamente invadiu a cena. Temos acesso apenas a uma versão bastante reduzida disponível no YouTube¹⁷. Cerca de três segundos depois de iniciada a exibição do vídeo, um corpo estranho, um ruído sonoro e uma enorme sombra fora de campo, no alto, interrompem a cena ordinária que enquadrava um bombeiro parado numa esquina qualquer de Nova York. O cinegrafista mira o alvo móvel e aponta a câmera para o horizonte, onde estão as duas torres do WTC. Após quatro segundos, a aeronave choca-se contra a torre. O operador aciona o *zoom* e aproxima do ponto atingido pelo ataque. Registra fogo e fumaça brotando da torre. Ao fundo, ouvem-se gritos de surpresa e alarme.

¹⁶ Nascidos na França mas naturalizados norte-americanos, os irmãos Naudet produziam um documentário sobre um grupo de bombeiros nova-iorquinos quando foram surpreendidos pelo ataque. Os cineastas acompanharam as operações de salvamento dentro das torres gêmeas, filmagens que originaram o filme 9/11, lançado um ano depois.

¹⁷ O vídeo pode ser visto neste link: <http://bit.ly/2K8FnjN>. Acesso em: 23 maio 2017.

Este, mais do que os demais, é um registro que expressa a interrupção do cotidiano (no vídeo de Hlava, a explosão encontra-se tão lateral e discreta que parece irrelevante, um fato ordinário – e não a ruptura da normalidade provocada pela irrupção de um acontecimento espetacular). Na medida em que atravessa explicitamente uma filmagem em andamento e sequestra a atenção da câmera e do operador, transmite a ideia de ruptura abrupta e imprevista. O instante do impacto do avião com a torre é também o ponto de inflexão do acontecimento. Esse momento desestabilizador e instaurador de descontinuidade está expresso no próprio vídeo, na sua estrutura de choque.

Filmado da altura do chão com um equipamento portátil, reproduz a experiência de um sujeito que transitava pelas ruas de Manhattan e teve sua atenção subitamente capturada pela emergência do avião. É este o efeito que o vídeo produz: a invasão da imagem por um objeto que mobiliza o olhar da câmera e do sujeito que a opera. Assim que surge o barulho intenso do avião, o bombeiro enquadrado na cena desvia o rosto e a atenção para o alto. Em seguida, a própria câmera repete o mesmo movimento.

Em texto que analisa imagens do atentado ao WTC, Jost (2004) contrasta os “*nobody shots*” (“tomadas de ninguém”) das grandes emissoras de televisão – planos gerais das duas torres posicionados a longas distâncias – com os registros em câmera portátil operados por amadores, jornalistas, documentaristas: estas “na altura do homem” e com “ancoragem num olhar humano” (p. 75). Cunha então a expressão “imagens violentas” para definir essas imagens instáveis, realizadas com câmera na mão, por cinegrafistas que também se preocupavam em escapar do perigo. Em oposição, estão as “imagens de violência” da TV, planos impressionantes que mostram ocorrências brutais, mas incapazes de transmitir a sensação corporal além da visão. As “imagens violentas” causam choques perceptivos ao propiciar uma “identificação com o corpo do cineasta, a construção de uma humanidade por trás da câmera” (p. 81).

Este é um exemplo típico de uma “imagem violenta” ancorada na experiência subjetiva do cinegrafista e que remete não apenas a um olhar humano, mas transmite o choque perceptivo decorrente da explosão próxima. Simultâneo ao efeito sensorial, há a visão privilegiada do acontecimento, que torna este o documento a oferecer o testemunho visual mais claro do impacto do

primeiro avião. No vídeo dá para ver o choque e a explosão no centro de seu enquadramento. Isto é: trata-se de uma imagem cuja força de verdade sustenta-se tanto na assunção deliberada do caráter testemunhal, subjetivo, recortado – ponto de vista de um sujeito específico – quanto da evidência imposta pelo próprio conteúdo pró-filmico, fato espetacular e grandioso que transcorre sem qualquer influência do cinegrafista. É uma circunstância não-premeditada que, uma vez desencadeada, passa explicitamente a dirigir os movimentos da câmera móvel: o enquadramento responde aos sobressaltos que são da ordem do referente, uma postura reativa do operador.

Portanto, há, nesse vídeo, uma primazia do objeto filmado no jogo entre sujeito, câmera e mundo. São os eventos decorrentes de contingências externas ao sujeito que governam a operação de filmagem (enquadramentos, movimentos de câmera, *zoom*, duração do plano). Nesse vídeo, o sujeito situado diante do acontecimento filmado sobretudo responde a este chamado do mundo. E o evento que interpela e governa o *cameraman* acidental são também o que atrai o olho do espectador.

Diante da visão extraordinária das duas torres do WTC em chamas, o cinegrafista opera sua câmera sem qualquer possibilidade de interferir naquilo que registra. As imagens de catástrofes demonstram, de modo extremo, o efeito de real calcado no testemunho de eventos inesperados e abruptos, cuja circunstância de produção não-premeditada revela-se irrepetível.

A ameaça do inesperado – afinal, como dizia Bazin (2014), os fatos da história não são como um balé programado de antemão – sempre foi um apelo das gravações ao vivo. Nelas, é relevante e atraente o risco imponderável associado a uma “arte do improviso” que “incorpora o aleatório e o imprevisível na própria construção da obra” (MACHADO, 2000: 135). Há uma indefinição e indecidibilidade fundamentais: a possibilidade de intervenção do imponderável paira o tempo todo, tornando a imagem “indomesticável”. Embora inúmeras vezes acidentes, erros e imprevistos ocorram, o fundamental na experiência fenomenológica da transmissão ao vivo consiste no risco. Isto é: mais essencial na ontologia do ao vivo é a ameaça mais ou menos velada do equívoco – essa abertura ao acaso em constante oposição aos esforços de controle e programação por parte da produção – do que o acidente de fato.

Ora, nos registros que captam uma irrupção inesperada, a intervenção já está dada. Se, como quer Eco (1968), a transmissão ao vivo é uma obra aberta, os vídeos aqui analisados são obras já fechadas. O fato de o lance de dados do destino ter atuado é que os faz destacar-se da mesmice dos registros amadores cotidianos e circular massivamente. A imagem chega ao espectador já indexada como registro audiovisual de um flagrante. Ainda assim, o imponderável e a indeterminação das condições originais de produção do vídeo encontram-se inscritos no material imagético.

Embora a transmissão direta propriamente dita seja uma experiência fenomenológica específica, imprevisível e irrepetível, o seu registro em fita magnética ainda guarda parte das marcas de incompletude e de intervenção do acaso, impossíveis de encontrar em trabalhos realizados em outras situações produtivas. (MACHADO, 2000: 126)

Conclusão: vigilância e espetáculo

Para Crary (2012: 11), as transformações recentes no regime visual encaminham para um deslocamento da “visão para um plano dissociado do observador humano”. O autor tem em mente, aqui, principalmente os modos de representação criados no âmbito dos programas de computador, inclusive de feição realista.

Em meio à escalada de imagens simuladas, multiplicam-se também as filmagens de câmera de segurança igualmente dotadas de um olhar maquínico, com ponto de vista fixado em posições inusitadas e uma operação a registrar o vazio ininterruptamente, anos a fio. Se há a eventual captação de um crime, trata-se de uma falha de um sistema cuja missão é dissuadir ações pela via do controle.

Em paralelo às imagens gélidas das máquinas – mas também no interior de um regime de vigilância –, temos a infinidade de registros visuais tomados pelos sujeitos que vagam pelas ruas dotados de câmeras incorporadas aos mais variados equipamentos. Essas imagens tomadas espontaneamente, seja de situações cotidianas, seja de ocorrências extraordinárias a interromperem a normalidade, estão dotadas de renovados efeitos realistas. Transmitem uma carga de autenticidade ao espectador contemporâneo, tendo sua estética inclusive emulada no cinema em busca de naturalismo¹⁸, imediaticidade, entre outros efeitos. O apelo dessas imagens que acabam apropriadas pelo discurso midiático tradicional e/ou circulam massivamente nas redes sociais vira, entre outras coisas, incitamento à produção de mais imagens de si e do mundo. Registros visuais chocantes – sobretudo trágicos, violentos – mais do que nunca magnetizam espectadores em frente às telas, um público tornado partícipe ao compartilhar e comentar esses objetos audiovisuais. Vigilância e espetacularização caminham juntos.

Em 11 de setembro de 2001, a configuração da cultura digital era diferente: não havia redes sociais e os celulares não agregavam câmera. Ainda assim, pode-se perceber nessa catástrofe uma série de vetores deste regime marcado não apenas pela profusão de imagens, mas principalmente pela extensão da abrangência do universo visível – e, se tem algo que os terroristas que arquitetaram o ato almejavam, era visibilidade. O ímpeto de duplicação do mundo em imagem/simulacro (BAUDRILLARD, 1991) alcança outra escala quantitativa. A constatação quanto à presença permanente de câmeras filmando as diversas partes de uma cidade como Nova York está na existência de três registros audiovisuais do choque inaugural e imprevisto do atentado contra o WTC. A filmagem fixa e vigilante da obra de arte de Wolfgang Staehle que, contraditoriamente, buscava enfatizar o vazio de acontecimentos das imagens de vigilância e, dada a frieza com que documenta o acontecimento, retira espetacularidade, de certa forma esvaziando-o com seu olhar sem desejo. Não à toa, tal imagem esteve ausente das narrativas visuais sobre este acontecimento hipernoticiado e é pouco conhecida mesmo entre os estudiosos da arte e das imagens¹⁹.

No vídeo amador do imigrante Pavel Hlava, no qual o cinegrafista sequer percebe a explosão captada no instante em que o *zoom* aproxima a filmagem das torres, a imagem desconhece e, de certo modo, ignora seu próprio conteúdo. Embora os efeitos sejam sensivelmente diferentes da obra de Staehle, dadas as marcas estéticas do vídeo amador, temos novamente uma captação acidental cujo dispositivo não parece afetado pelo fato extraordinário documentado, uma indiferença que retira humanidade da imagem. No longo vídeo do casal que assiste a destruição das torres do quarto de hotel, a mediação da câmera produz sentido diverso: ainda que haja a interposição da máquina entre o olho e o fato, o dispositivo expressa tanto a incredulidade quanto a impotência dos sujeitos diante da catástrofe tão próxima. O terceiro registro do primeiro choque, que dá a ver o impacto no centro da imagem, sem barreiras, também remete a um olhar antropocêntrico, apesar do recurso ao *zoom*. Na verdade, mais do que ao olhar, alude à presença de corpos afetados pela intrusão do avião na cena e pelo choque seguido de explosão, seja o corpo do cinegrafista seja os sujeitos enquadrados que reagem à irrupção imprevista. Resíduo de humanidade em registros crescentemente automatizados?

¹⁸ Um caso notório é o da onda de filmes de horror *found footage*, cuja trama gira em torno de uma gravação geralmente produzida por amadores. Esse cinema vale-se dos sentidos de intimidade e de espontaneidade das filmagens caseiras para produzir novos efeitos de real.

¹⁹ Como comentamos, o próprio artista optou por uma postura de discrição, evitando debates sobre a obra e recusando-se a disponibilizar as imagens às emissoras de televisão na época do atentado (FRIEND, 2011).

Referências

- AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, A. Sobre Why we fight. In: BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 41-46.
- BRUNO, F. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 110-124, 2004.
- BRUNO, F. Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. *Revista Cinética*, [S.l.], 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2JIrEB2>. Acesso em: 13 maio 2019.
- COMOLLI, J. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 219-226.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRIEND, D. *Watching the world change: the stories behind the images of 9/11*. New York: Picador, 2006.
- GLANZ, J. A rare view of 9/11, overlooked. *The New York Times*, New York, 7 set. 2003. Disponível em: <https://nyti.ms/2wIQ2j6>. Acesso em: 25 maio 2017.
- JOST, F. O saber do espectador e o saber do telespectador. *Significação*, São Paulo, v. 31, n. 21, p. 63-84, 2004.
- LYON, D. 11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado. In: BRUNO, F.; KANASHIRO, M.; FIRMINO, R. (org.). *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 115-140.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- MENICK, J. Real-time futures: five notes on the work of Wolfgang Staehle. *Parachute*, Montreal, n. 113, 2004. Não paginado.
- RODNEY, L. Real time, catastrophe, spectacle: reality as fantasy in live media. In: KING, G (org.). *The spectacle of the real*. Bristol: Intellect, 2005. p. 37-46.
- SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 95-126.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

Filmografia

1st PLANE crashing into World Trade Center. [filme amador] Direção: Jules Naudet. Prod. privada. Estados Unidos, 2001, 14 seg.

2001. [videoinstalação]. Direção: Wolfgang Staehle. Estados Unidos, Galeria Postmasters, 2001.

9/11. Direção: Gédéon Naudet, James Hanlon. Prod. CBS. Estados Unidos, 2002, 112 min.

EMPIRE 24/7. [videoinstalação]. Direção: Wolfgang Staehle. Alemanha, ZKM, 1996.

EMPIRE. Direção: Andy Warhol. Prod. Andy Warhol. Estados Unidos, 1968, 485min.

RAW 9/11: Footage from a Hotel Window. [filme amador]. Direção: desconhecido. Prod. privada. Estados Unidos, 2001, 25 min.

WHY we fight. Direção: Frank Capra. Prod. Governo dos Estados Unidos. Estados Unidos, 1942-1945, 401min.

WTC 1st attack. [filme amador]. Direção: Pavel Hlava. Prod. privada. Estados Unidos, 2001, 17 seg.

WTC 2st attack. [filme amador]. Direção: Pavel Hlava. Prod. privada. Estados Unidos, 2001, 2 min 26 seg.

Entre Lolita e Lana Del Rey: fabricações mercadológicas da sexualidade no corpo feminino sob noções de gesto, presença e esvanecimento

Cláudio Rodrigues Coração

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

E-mail: crcorao@gmail.com

William David Vieira

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

E-mail: crcorao@gmail.com

Resumo: Neste artigo, trabalhamos a possibilidade de exploração mercadológica do corpo da cantora estadunidense Lana Del Rey por meio da retórica da sexualidade. Verificamos tal manifestação a partir da análise da sexualidade em Lana durante sua apresentação em São Paulo, no Festival Planeta Terra, em 2013, com vistas a perspectivas metodológicas de *gesto*, *presença* e o que denominamos como *esvanecimento* entre Del Rey e a personagem Lolita, de Vladimir Nabokov, aura convocada pela artista em seu show. Enxergamos a discursividade em torno da sexualidade como pragmática mercantil que organiza os afetos dos sujeitos que com esse corpo se relacionam. Objeto de consumo de uma lógica cultural do capitalismo tardio, esse *corpo vendável* não rompe, entretanto, com um caráter representativo, sendo indicativo de disputas na cultura pop.

Palavras-chave: Gesto; Presença; Esvanecimento; Lolita; Lana Del Rey.

Between Lolita and Lana Del Rey: market fabrications of sexuality in the female body under the notions of gesture, presence and fading

Abstract: In this article, we work the possibility of market exploration of the American singer Lana Del Rey's body through the rhetoric of sexuality. We perceived this manifestation from the analysis of sexuality in Lana during her presentation in Sao Paulo, in Planeta Terra Festival, in 2013, in view of the methodological perspectives of *gesture*, *presence* and what we denominate as *fading* between Del Rey and Vladimir Nabokov's Lolita character, an aura summoned by the artist in her show. We see the discursivity around sexuality as a mercantile pragmatics that organizes the subjects' affection to the body with which they relate. Consumption objects of a late capitalism cultural logic, this *saleable body* does not, however, break with a representative character, being indicative of disputes within pop culture.

Keywords: Gesture; Presence; Fading; Lolita; Lana Del Rey.

Introdução: sobre uma aura Lolita

Apresentando-se no Brasil pela primeira vez em 2013, a cantora nova-iorquina Lana Del Rey realizou três espetáculos no país naquela ocasião, reunindo fãs em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. No Festival Planeta Terra¹, no território paulista, a artista reuniu cerca de 30 mil pessoas e executou canções de seu álbum de estúdio *Born to die: the Paradise edition* (2012). Durante o show, Del Rey, famosa por conta da música *Lolita*² e chamada por essa alcunha, referente à personagem do livro homônimo de Vladimir Nabokov (2011), deu vida a uma menininha supostamente inocente, de sexualidade a florada e consciente dos desejos do próprio corpo e do corpo alheio.

¹Show completo disponível em *Lana Del Rey...* (2014).

²A canção não foi apresentada no concerto, apesar dos pedidos do público. Também não foi apresentada a música *Off to the races*, que tem, em seus versos, trechos do livro *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Todavia, Lolita, mesmo ausente de corpo (materialidade, corpo físico) e das canções do *setlist* de Lana Del Rey na ocasião de seu show no Festival Planeta Terra, esteve presente de outra forma, sendo evocada a todo tempo como performance e esvanecendo-se em Lana, como propomos neste texto.

Neste artigo, trabalhamos a ideia do corpo, dentro da retórica mercadológica, como possibilidade de organizar, a partir da estética da sexualidade e da performance da sexualidade atrelada a isso, afetos dos sujeitos que com ele se relacionam. Durante o show, Lana Del Rey apresentou uma postura sexualizada, direcionada para a personagem Lolita. Ainda que não tenha cantado a música, a postura da personagem esteve presente no palco, por meio da convocação de sua aura. Lana apresentou uma feminilidade sutil, delicada, comportando-se como uma figura juvenil e de sexualidade forte, embora não aparentasse inicialmente.

Considerando que ela foi chamada pelo nome da personagem durante o espetáculo, por conta de sua *presença* e de um *gestual* verificado em sua performance, analisamos ainda a existência de um vínculo entre o corpo da artista e a *experienciação* do público, sobretudo por meio da fetichização da aura Lolita (uma sexualidade jovem) enquanto possibilidade de sedução. Na sexualidade de Lana, no Festival Planeta Terra, a figura da Lolita se manifesta ao olharmos para a artista – mas, antes disso, evidencia-se na própria personagem de Nabokov. O que existe antes é certa infantilidade e ingenuidade, associadas à ideia de docilidade vinda de uma menina inofensiva, que depois se revela uma mulher no semblante sexual. Tal sexualidade (da juventude à mulher mais velha) encanta o público e coloca o corpo presente no palco como uma possibilidade de experiência e um objeto artístico a ser contemplado e admirado, vivido e *experienciado*. Apesar de vendável e consumível, esse corpo sexualizado é indicativo de uma noção de representatividade, fazendo alusão a uma série de disputas verificadas no contexto da cultura pop.

Para além das manifestações de Lolita – um corpo ausente que se faz presente em Lana Del Rey –, convocadas por gesto e presença, as aproximações entre a personagem e a cantora revelam, ao desvelarem fabricações mercadológicas de sexualidade tecidas em ambos os corpos, um processo de esvanecimento entre os dois e, mais precisamente, o esvanecimento de Lolita em Lana. Enquanto presença de um corpo ausente, manifestado por sua aura e construído a cada símbolo gestual ritualizado por Del Rey, o esvanecimento se configura como a metamorfose de um corpo (de Lana) transfigurado nas bases do pop e de seu anseio por *experienciar* uma juventude avassaladora. O esvanecimento age como ponte, que se faz e desfaz nas fabricações mercadológicas da sexualidade de Lolita em Lana. Assim, ele condena tanto o pop quanto o corpo da artista a determinada aura, embora a fuga desta seja inevitável, posto que o caráter *metamorfoseador* se dá também no corpo ausente – a Lolita –, que, antes de ser evocado, possui suas próprias tessituras já metamórficas e magnetizadas, a entrarem em tensionamento com as reconfigurações futuras desse corpo da Lolita ao ser performado como aura por Del Rey.

Por uma dimensão representativa e mercantil da sexualidade

Se, fora da performance dos shows, ainda dentro da cultura pop, Lana Del Rey é lembrada por sua boca avantajada e usar tal recurso para garantir uma sexualidade forte, nos espetáculos, sobretudo na fase em que sua carreira se encontrava em

2013, época de surgimento da artista no circuito de espetáculos internacionais vindos ao Brasil, é por meio do corpo que a cantora investe num gestual e numa presença para garantir uma dimensão representativa – e mercantil – de sua própria sexualidade. Falamos, assim, da possibilidade de a sexualidade funcionar como elemento de identificação de um imaginário – o do público – e da tentativa de Lana de emplacar uma marca registrada a partir de sua sexualidade (sobretudo por meio de um gestual) dentro de um território de disputas intensas chamado “cultura pop”.

A comunicação do corpo, que parte da boca, estende-se também à ideia do prolongamento contida na aparência do corpo vestido, como salientam Rector e Trinta (2003). À parte das discussões que os autores destacam a respeito dos ditames da moda e da ordem socialmente imposta e aceita na figura da vestimenta, o que buscamos destacar é que a indumentária de Lana também faz com que sua presença seja notada (RECTOR; TRINTA, 2003: 31). Entretanto, não havia, no Festival Planeta Terra, nenhum estereótipo indicativo direto da sexualidade: nem o “tiro arrasador” de *femme fatale*, nem o prognóstico enganador de *belle de jour*. Lana usava um vestido branco e um salto discreto que, combinados mais tarde com uma coroa de flores, garantiam a ela um tom insípido e inofensivo, embora sua ingenuidade de menininha a direcionasse mais ainda à personagem Lolita. Todavia, com as pernas à mostra, a artista fazia questão de colocar sua roupa íntima em evidência e ressaltar seus quadris, como foi feito ao cantar “We get down every Friday night/ Dancing and grinding in the pale moonlight”³, trecho da música *Body electric*, momento no qual a artista também se esfrega no tripé do microfone, a simular um contato com o órgão sexual masculino.

³Tradução livre: “Nós nos divertimos toda sexta à noite/ Dançando e gemendo no pálido luar”.

Desse modo, constitui-se no imaginário do público uma imagem do corpo visto da artista, qual seja, uma fabricação suscitada por um gestual e uma presença no palco, garantidos por meio da ideia de sexualidade. Não à toa, Lana abre o show cantando *Cola*, cujo verso primeiro é “My pussy tastes like Pepsi Cola”⁴. Em seguida, a cantora desce do palco, distribui beijos e ganha presentes do público. A possibilidade de contato surge como reenergização para a artista: desloca a ideia do corpo como simples imagem e busca a realização de desejos vindos dos fãs. De volta à canção *Body electric*, segunda faixa entoada no show, Lana, já de posse de uma coroa de flores, também canta: “Mary swayin’ softly to her hearts delight”⁵. Ao som desse verso, o “corpo elétrico” da artista balança suavemente no palco, de modo que ela se torna a personificação de Maria (a exemplo do que ocorre no vídeo do curta-metragem *Tropico*, durante a execução de *Body electric*) e embriaga os sujeitos com quem se comunica, simulando uma capacidade endógena de sapiência do próprio corpo que, por meio de sua dança, dimensão estética e performática, compõe um gestual de sexualidade – e não somente no sentido representativo, mas também no mercantil.

⁴Tradução livre: “Minha boceta tem sabor de Pepsi Cola”.

⁵Tradução livre: “Maria está balançando suavemente para o deleite de seu coração”.

Ao trabalharmos a ideia de fabricação mercadológica da sexualidade no corpo da cantora nova-iorquina, falamos de uma das consistências da lógica cultural do capitalismo tardio, como apresenta Jameson (1996): fomentar o desejo pelo visível de vivências urgentes e aceleradas, que anseiam pelo imediatismo. As demandas emanadas conjuntamente pelo excesso proposital do visível não rompem, entretanto, com a efemeridade dos produtos, dos processos, dos corpos (indivíduos) e, por fim, das representações, pois que, nas rédeas do mercado, dos modos de produção ao recurso do dinheiro – também efêmero –, existe uma incapacidade de se abarcar todos por meio de uma lógica de “representabilidade”, como denomina e explica ainda Jameson (2013).

A despeito disso, não levantamos, na contramão, uma ausência de “representabilidade” do capitalismo, mas destacamos a necessidade de se pensar a complexa trama dos processos de produção e representação e a ilusão contida no binarismo “representa (fora do mercado) versus não representa (dentro do mercado)”, que, por pressuposto,

rege discursividades e ideologias conflitantes em torno da representatividade (ou “representabilidade”), seja do corpo, seja da sexualidade em si. Nesse caminhar, é preciso reconhecer que, antes dos usos pelo capitalismo tardio, o desejo pelo visível se fazia como próprio dos seres vivos. Arendt (2000), na discussão do mundo das aparências, já sustentava que tudo aquilo que é vivo almeja ser visto. O mercado, portanto, explora, potencializa e possibilita a autoexibição ou o espetáculo do *eu* perante o *outro*.

O desejo pelo visível, entendido pelo corpo visto da artista e pela forma como este se lança a nós, somente se mantém vivo porque imaginamos que, ao depararmos com a figura de Lana e ao desejarmos a sexualidade que ela nos oferece, ela o faz porque deseja enviá-la a nós e porque subentende, também, que vamos aceitá-la, desejá-la. Direcionamo-nos aqui ao que Didi-Huberman (1998) chama de “inelutável cisão do ver”:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – [James] Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 29)

O desejo pelo visível, as tramas causadas na dualidade “olhar com olhar” e as relações com o olhar como capacidade de exploração, concretização de desejos, consumo e venda, tudo isso revela nosso fetichismo com a propriedade sensorial da visão e seu direcionamento para a espetacularização e a exaltação do corpo. Não característicos simplesmente de uma demanda do capitalismo tardio, as fabricações mercadológicas em torno da sexualidade inserida no corpo de Lana, o desejo de vê-la e o desejo de consumir essa sexualidade se referem ao que Baudrillard (2011: 136) nos alertava, sobre um bombardeamento na ideia do corpo como “o mais belo, precioso e resplandecente” objeto de consumo na chamada *sociedade do consumo*. Para o autor, o corpo se tornou *objeto de salvação*, substituindo a alma nessa função ideológica e moral e suplantando o sortilégio contido na hegemonia do olhar de que fala Didi-Huberman. Além disso,

as estruturas atuais da produção/consumo induzem no sujeito uma dupla prática, conexas com a representação desunida (mas profundamente solidária) do seu corpo: o corpo como *capital* e como *feitiço* (ou objeto de consumo). Em ambos os casos, é necessário que o corpo, longe de ser negado ou omitido, se *invista* (tanto no sentido econômico como na acepção psíquica do termo) com toda a determinação. (BAUDRILLARD, 2011: 169, grifos do autor)

Embora a salvação, como destacado pelo autor, seja um discurso de venda adotado e aceito, há outros dois elementos que fazem um apelo para que se prossiga na retórica do corpo como *capital* e *feitiço*: “a sexualidade, juntamente com a beleza [...], é que orienta hoje por toda a parte a ‘redescoberta’ e o *consumo* do corpo” (BAUDRILLARD, 2011: 175, grifos do autor).

Presença e gesto na cultura pop: o corpo mercadológico de Lana Del Rey

Embora a sexualidade de Lana e a figura da artista possam transcender para uma ideia de representatividade, elas também estão atreladas a uma noção de poder contido nas mãos do mercado. Falamos de uma submissão do corpo feminino e de uma atribuição de sentidos a ele que perpassa pela lógica da dominação masculina – isto é, o corpo e sua sexualidade, da forma como se apresentam, como correspondentes com *um* imaginário masculino, que almeja cancelar e manter como perene, válida e legítima uma construção social sobre o corpo feminino, a qual atravessa diretamente a ideia do desejo e do controle desse corpo. Trazemos, como exemplo, o fetiche que pode estar contido no corpo sexualizado de Lana

Del Rey e, mais ainda, a ideia de superioridade do masculino sobre o feminino quando a artista escorrega no tripé do microfone – falocentrismo –, simulando um ato sexual.

Butler (2003) ressalta a proposição dos privilégios do masculino ao suscitar, em seus estudos, a superioridade masculina, simbolizada no falo (sugestivamente, o tripé do microfone de Lana), retomando Luce Irigaray ao destacar, nas bases do que propõe a filósofa belga, que, “ao invés de um gesto linguístico autolimitativo que garanta a alteridade ou a diferença das mulheres, o falocentrismo oferece um nome para eclipsar o feminino e tomar seu lugar” (BUTLER, 2003: 33). O falocentrismo, enquanto gesto executado por Lana durante o show, carrega a necessidade de percepção de sentidos evocados ao longo da apresentação enquanto referentes a um processo comunicacional suscitado na interação dos corpos envolvidos nele.

Trata-se de perceber, com isso, o gesto como produção de sentidos, interação posta desde pensamentos mais clássicos acerca do termo, ainda que com outras denominações. Como destacava Benjamin (1987: 80) a respeito do teatro épico, é encarregar-se de encarar o caráter fechado do gesto, ou seja, perceber nele um começo e um fim determináveis – e, em perspectivas mais abrangentes, o caráter aberto de possibilidade de existência de novos gestos por meio do contato entre indivíduos, isto é, o fluxo interacional e significativo entre os corpos presentes que se lançam a estabelecer uma *dialética gestual*. Centrando-se nesse chamado “caráter aberto” – como entendemos aqui –, qual seja, subjetivações próprias de cada relação “gesto com gesto” e suas consequentes comunicabilidades, Agamben (2015: 58) sustenta que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta”. Por outro lado, em contraposição ao que destaca Benjamin sobre o caráter fechado do gesto, Agamben (2015: 59) salienta que,

para a compreensão do gesto, nada é, portanto, mais desviante do que representar uma esfera dos meios voltados a um objetivo (por exemplo, a marcha, como meio para deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e depois, distinta desta e a ela superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* (grifo do autor)

As concepções de Agamben a respeito do gesto como recurso para se tornar possível no visual algo dado fora desse campo podem ser entendidas também de outra maneira: o gesto, assim como a presença de Lana Del Rey no palco – falaremos disso adiante –, representa possibilidades de sedução e concretização dessas oportunidades. A sedução, segundo Baudrillard (1992), é a possibilidade de deslocamento e ressignificação do real (nunca quisto) e de romper com a emergência de verdades e relações estruturadas de poder (embora o poder possa seduzir). É, também, a imersão em um discurso desejado de aparências, posto que a sedução, como forma de encantamento, “é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade” (BAUDRILLARD, 1992: 61), embora, inexoravelmente, todo discurso de sentido esteja entregue a sua própria aparência – a seu próprio sentido desejado: tornar algo possível dentro do visual, como lembrava Agamben (2015) anteriormente –, às apostas de sedução e, por conseguinte, a seu próprio fracasso como sentido (BAUDRILLARD, 1992: 62).

Por meio dessa sedução, fabricações mercadológicas da sexualidade sobre o corpo da *Lolita* Lana Del Rey inscrevem o público numa *experiência* voyeurística do corpo da artista (aqui tomado como a aura Lolita corporificada), sendo este, simultânea e paradoxalmente, encarado como estética artística contemplativa e coisa rara de taxonomia a ser tipificada, desvendada, embora pré-classificada por juízos de valor na cultura pop. Falamos da *sociabilidade*, da aceitação e do caráter assimilatório e de gosto que Lana Del Rey e determinados elementos de seu gestual e sua tessitura como um todo – como seu febril *lolitismo*, tido por prática sexual – validaram no público. Essa chancela prévia é necessária para que a *presença* de Del Rey no palco seja posteriormente desvendada nas duas chaves acionadas anteriormente (a contemplação e a coisa rara que requer definição por meio da experiência do público).

No caso dessa presença, destacamos a necessidade, como propõe Gumbrecht (2010: 9), de se reconhecer as “coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, única e necessariamente, por uma relação de sentido”. Ressaltamos essa tensão entre presença e sentido e salientamos que tal enfrentamento se dá a partir do momento em que é preciso reconhecer que a produção de presença não se submete à urgência de sentidos pré-estabelecidos – presença também implica experimentar algo fora de uma linguagem definida, pura e ortodoxa –, mas exala sua possibilidade de produção na qualidade de processo de encantamento, de sedução. Não seria leviano de nossa parte entender aqui a presença de Lana Del Rey como forma de sedução e possibilidade de realização de um desejo ou de algo no campo do visual, se entendermos, também, essa presença proposta por Gumbrecht como o ato gestual ditado nas palavras de Agamben (2015).

De volta à sedução, esta pode ser, se nos ancorarmos novamente em Baudrillard (1991), um tipo de fascínio. Se a chancela primeira, instância midiática acionada pela sedução – um sentido esperado, agendado –, sustenta o fascínio, então este pode, de fato, cessar um levante mais crítico – neutralizar e implodir o sentido (BAUDRILLARD, 1991: 109)? Se a resposta para essa questão for afirmativa, precisamos destacar, entretanto, que o fascínio não rompe com o surgimento de sentidos outros – ainda que mediados ou intencionados – a partir da presença e não impede, também, a própria reconfiguração de ser por meio dessa presença. Desse modo, não obstante Baudrillard nos aponte, em outros contextos, intervenções midiáticas no sentido e um esvaziamento dos sujeitos com isso, as ancoragens mercadológicas e/ou midiáticas também não invalidam, via de regra, um processo minimamente crítico, representacional ou representativo.

Por outro lado, as concepções de Baudrillard se voltam às conjunturas imagéticas do corpo visto, pois que o corpo, instância midiática de produção discursiva, é maleável, manipulável, a exemplo das construções cinematográficas ou das disposições performáticas, sendo que nessas duas está inserida uma disputa por autenticidade. Enxergando, portanto, o corpo como objeto de disputa e significações, somos levados à ideia de Pucci Júnior (2002), em coadunação com o que diz Baudrillard, de que não devemos perder a lucidez diante da narrativa midiática em torno do corpo, conquanto seja reconhecido o fascínio agradável que o *corpo-objeto* pode nos proporcionar nessa discursividade mercadológica.

Estaria aí, portanto, uma dificuldade de se reconhecer a representatividade na cultura pop a despeito de uma fabricação mercadológica do corpo. Ao levar a pecha de cultura da superexposição do corpo feminino, como possível amarra de sedução – sobretudo nos videoclipes, uma das críticas direcionadas a Lana Del Rey – e para exclusivo deleite da libido masculina (MOZDZENSKI, 2015: 77), a cultura pop tensiona a fronteira que separa o corpo de sua própria imagem. Essa fronteira, por sua vez, prejudica a apreensão das realidades corporais, enquanto, até certo ponto da história, as divisões disciplinares que se lançavam a entender tais complexidades

difícilmente contribuíam para a implementação de um olhar reunificador do saber sobre o corpo (MALYSSE, 2002: 67-68).

A paixão e o semblante: o esvanecimento de Lolita em Lana

O jogo de sedução na narrativa pop pode ser exercido de várias maneiras. Aqui nos interessa perceber como o corpo disposto em uma lógica de visibilidade pode ser um catalisador de emoções. Para isso, a paixão é um componente conceitual a ser abordado – uma paixão que consiste em firmar um real no esteio da representação do visível e do corporal midiático.

A apresentação, ou as apresentações, de Lana Del Rey parece transitar nessa exposição passional, revestida de um semblante: um simulacro potente de real que se instaura nas diversas referências, convocando a demanda de um desejo de encontro corporal. Acreditamos que o gesto de presença idealizado é melancólico, pois exige do espectador – ou do leitor-plateia – uma performance que impõe algo sexual no semblante. É isso que move a representação, tão cara à cultura pop, do anjo decaído, a exigir uma redenção de *paixão pelo real*.

Os jogos de sedução específicos na apresentação de Lana servem-se de modelos narrativos expostos na encenação, como visto em Madonna, Michael Jackson e Prince – a despeito das singularidades de cada um. Mas a estatura de convencimento do corpo performático e da gestualidade é configurada por um componente de racionalidade etérea, como a afirmar que o mundo do pop deve acionar a roupagem de esvanecimento: o esvanecimento como tensão narrativa e discursiva, como proposta de desmascaramento na revelação de um real, (re) construído visceralmente pelos ensinamentos desse mesmo pop, cujo desejo incontestado é o desarranjo da representação. Eis as descrições dessa exposição/ entrega no show, desse corpo em meio à mediação pop.

Ou seja, o esvanecimento pode ser estabelecido como um articulador do gesto, da roupagem e do próprio corpo. A fratura de sentidos no componente visual é um atributo intelectual, pois nota uma modernidade de desejo de grito, embalada por um corpo presente/ausente, ou etéreo/referencial. Assim, as fisionomias de Marlon Brando, Elvis Presley, Jim Morrison, Marilyn Monroe, James Dean e Audrey Hepburn⁶ são sintomas de uma incorporação que mede institucionalidades. Por vezes, Lana Del Rey sintetiza tudo isso sem precisar mencionar. No entanto, estamos no terreno pantanoso do desencanto como marca temática, com discursos empreendidos em simulações.

A narrativa mercadológica de Lana Del Rey é intensamente projetada, na medida em que as posturas do seu gestual se conformam a uma absorção de sentidos concomitantes aos semblantes das loucuras e frivolidades da indústria do espetáculo propriamente dita. O esvanecimento está medido, pois, na incorporação da Lolita como fetiche. Mas esse fetiche é condicionado além do dispositivo do desejo comunicacional, midiático, espetacular, pois está enredado nas referências elaboradas e reelaboradas anteriormente: questões levantadas como desejo, estímulo da representação, gesto de presença. A reivindicação do gesto é sua grande contradição. Lolita é a grande contradição.

O que se nota no gesto alusivo a Lolita é o estabelecimento de outras referências. Se nos atentarmos à menção maior – o livro de Nabokov (2011) –, veremos que o narrador Humbert Humbert, obcecado por Dolores Haze, vislumbra a desintegração do seu próprio eu. A resposta da Lolita estaria formada num jogo de desejos movediços – como emblema intensamente utilizado pela cultura pop, aliás. As adaptações cinematográficas – de Stanley Kubrick (LOLITA, 1962) e Adrian Lyne (LOLITA, 1997) – estabelecem uma espécie de estética da convocação do duplo em Lolita, como a expor o corpo feminino fraturado em carne e dosar

⁶Outras figuras esvanecidas em Lana Del Rey. A título de exemplo, Presley e Monroe são os “pais” de Lana em *Body electric*; Dean é o amor “tão jovem para morrer e doentio como câncer” de *Blue jeans*; e Morrison é o protetor de Del Rey nos versos de *Gods and monsters*, aquele que impede que os outros “roubem a alma” da personagem da canção, e a convida, para impedir esse crime, a perdê-la em cada “feriado fodido” passado em “motéis, com orgias e bebedeiras” (o “paraíso” e a “inocência perdida” para Lana), como relata a música.

o empoderamento da marca desse corpo pelo olhar voyeurístico masculino, fundamentalmente – como a *experienciação*, falada antes, do corpo da artista, na qual o público se insere.

Eis, portanto, uma questão de fundo do que estamos chamando de esvanecimento, principalmente na performance audiovisual midiática. Mais até do que a desintegração do pastiche do capitalismo tardio, esse esvanecimento é revestido de uma melancolia porque abarca as premissas do discurso de textos e mais textos da cultura, sobrepostos em pontos de vista e mais pontos de vista, de diversos narradores, ininterrupta e infinitamente.

Ao ponderar sobre os limites da gestualidade, na dança, e sobre a representação cultural e seus sentidos, Gumbrecht (2012: 105) diz: “entendo performance como movimento do corpo, percebido da perspectiva da cultura de presença”. Pegando carona nessa percepção metodológica a respeito da “cultura da presença” e na aferição de uma urgência contemporânea, é de se perceber que, no show de Lana no Festival Planeta Terra, as marcas de um consumismo tardio são reveladoras, na exposição artística de um choque do real, de um triunfo do esvanecimento. O triunfo como determinação dos limiares – no contato corporal da artista e seu público – de um semblante de paixão por um real.

Considerações finais: a paixão é o sexo esvanecido

Se voltarmos as atenções ao que nos diz Gumbrecht, veremos que a gestualidade é adquirida na emoção de qualquer narrativa, em qualquer momento, como um “baile” de desencanto. Ou seja, nossa solidão, exasperação diante do presente, é evidência do desconforto diante do real. Essa parece ser a condição da *paixão pelo real*. Aquilo que Humbert Humbert e a *Lolita* Dolores trocam em simbologias nos seus códigos de violência é uma perversidade de sexos desejáveis e mutiláveis.

Voltemos ao percurso aqui para alinhavarmos os pontos notados a partir disso: a) o corpo e sua gestualidade; b) a dimensão representativa e mercantil da sexualidade; e c) o corpo mercadológico de Lana Del Rey. O que se evidencia nesse percurso é a notação de um fluxo triplo: *convocação-gesto-semblante*, cuja manifestação primeira é um tempo mediado pelo esvanecimento, como estamos afirmando.

Aqui cabe um parênteses. Recentemente, Roger Waters (no show *Us and them*) e Freddie Mercury (travestido em personagem no filme ficcional *Bohemian rhapsody*, de Bryan Singer) foram vaiados, em situações parecidas, em estádios e salas de cinema nas grandes cidades do Brasil. A partir de alguns relatos, era fácil perceber um entorpecimento diante daquilo que a força estética vaticinava como delírio: a vaia imbuída no transe da fruição artística, do filme sobre Freddie Mercury e do show de Roger Waters. Não que a artista Lana, voltando ao texto, esteja longe dessa convocação-ruído em contato com os fãs e detratores. Mas seu gesto é, fundamentalmente, um gesto de *paixão pelo real*, pois nota, nas inconstâncias das representações do pop, o seu motor de semblante irascível. Eis dois exemplos: a presença/ausência de Lolita; os sentidos acionados na interpretação de *Body electric*.

Não deixa de ser sintomática nessa síntese que a marca Lolita é entranhada de outras simbologias: a puerilidade, a máscara sexual, o jogo permissivo das relações, o desencanto enfim. Esse desencanto é fruto da aposta mercadológica da artista, mas é também um quê estético fundado na esteira da sexualidade e do corpo feminino vendável. É esse o triunfo discursivo das assimilações e identificações possíveis. O filósofo Badiou (2017: 53), ao pontuar as características presentes no poema “As cinzas de Gramsci”, sobre exílios, do cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini, chama atenção para

o fim da história, [que] no sentido de Pasolini é o fim dessa esperança [no ponto morto/neutro de desocupação do real]. É o fim da história como um dos nomes possíveis do real. E é claro, esse é o fim do heroísmo histórico. O pequeno gozo do sujeito divertido da classe média exige absolutamente que nada de heroico nunca mais aconteça.

É isso o que podemos observar como um gesto de paixão no show de Lana, como a proclamar uma esperança celebrando a ausência, o vazio ou a morte (dessa esperança), devidamente exercida como a potência desniveladora desse real que nos atormenta, cujo emblema maior é a ideia de uma *felicidade democrática*.

O encantamento disso está nas representações em torno do mito da juventude e seus desenlaces. Ou seja, a *felicidade democrática* necessita de um anjo imbuído de sede de viver. É nele que a decadência se alojará, nas aspirações e nas críticas ao mundo efêmero. Se pensarmos as incorporações presentes em um show de pop/rock, a recepção do público entorpecido firma uma magnitude corporal, um transe: a ida à lanchonete do ginásio (ou estádio) para uma cerveja, o flerte na fila do banheiro, o transe proposto pelo estado climático de um show de arena, a fluidez do pensamento na catarse e no pós-show, a volta para casa etc.

Estaríamos, então, numa percepção dos semblantes da *felicidade democrática*, esta dosada em redenção e catarse melancólica, a vaticinar um apelo (pop) à decadência dos corpos; de certa forma, aquilo que Humbert Humbert parece observar violentamente na juventude escancarada – e inalcançada – de Dolores. Essa pulsão de morte indica reforçar as agruras de ícones pop os mais variados: Demi Lovato, Miley Cyrus, River Phoenix etc. Todos eles embalados por um gesto irascível de juventude, e todos eles condicionados no êxito sexual da juventude.

O que o show e a “cultura de presença” de Lana sinalizam atizar é um “avesso” tal qual Lolita: um semblante de semblante do real. Aquilo que escapa na mera catalogação das aparências. Seguindo ainda as pistas de Badiou (2017: 59): “É preciso renunciar à ideia de que a negação carrega em si a afirmação, ideia de que não era mais do que a forma lógica de uma esperança”.

Esse princípio metodológico prevê uma ruptura com a ordem cartesiana racional, que nos leva a ponderar sobre os limites da própria gestualidade pop, no fim das contas, já que a indústria dos espetáculos, marcada pela ilusão, em suas farsas e fantasias contabilizadas pelos milhões de dólares, é encarada como uma conduta de demanda narrativa de *felicidade democrática*, nos termos de Badiou, cuja aposta maior é a juventude mergulhada em desencantos. Se desenharmos esse fluxo – a espiritualidade hippie, a indomabilidade punk, a renúncia do gestual *yuppie*, a reafirmação da história grunge, a afirmação tediosa *emocore* –, perceberemos uma falseação em torno das representações dos desejos, em que a melancolia se manifesta como síndrome do pânico da histeria da própria encenação. O semblante de Lana é a revelação disso, desse fluxo – da inconstância do real perdido de Badiou –, pois firma, nessas “fabricações” de *felicidade democrática*, o corpo feminino como uma Lolita potente, na medida em que encarna seu avesso, seu esvanecimento, resumido em três vieses: a) a negação da figura pueril; b) a afirmação da figura pueril; e c) a transcendência da figura pueril.

Assim, a paixão pelo gesto e pela “cultura de presença” é aferida naquilo que Gumbrecht chama de “performance”, que aqui estamos chamando de “semblante”, ao fim e ao cabo. Mas todos esses códigos, vamos assim dizer, são agentes de uma sexualidade como meio, não propriamente como fim. Dessa maneira, o gozo está sempre suspenso, ou ainda suspenso, como na expectativa de um desvendamento. Como Lolita o faz.

Referências

- AGAMBEN, G. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARENDT, H. *A vida do espírito*: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLAR, J *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDRILLAR, J *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BORN TO DIE: the Paradise edition. Intérprete: Lana Del Rey. Santa Monica: Interscope Records, 2012. (94 min).
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMBRECHT, H. *Graciosidade e estagnação*: ensaios escolhidos. Tradução de Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LANA DEL REY Planeta Terra (Full Concert). [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (71 min). Publicado pelo canal Lorenzo Santos. Disponível em: <http://bit.ly/2YX6wdB>. Acesso em: 10 maio 2019.
- LOLITA. Direção de Stanley Kubrick. Produção de James B. Harris. Burbank: Seven Arts, 1962. (152 min).
- LOLITA. Direção de Adrian Lyne. Produção de Mario Kassar, Joel B. Michaels. Paris: Pathé, 1997. (137 min).
- MALYSSE, S. Um ensaio da antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens do corpo visto? In: LYRA, B.; GARCIA, W. (org.). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 67-74.
- MOZDZENSKI, L. Feministas x stupid girls: a construção midiática da identidade feminina na cultura pop. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (org.). *Cultura pop*. Salvador: Edufba, 2015. p. 73-92.
- NABOKOV, V. *Lolita*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- PUCCI JÚNIOR, R. L. Autenticidade e simulacro no corpo cinematográfico. In: LYRA, B.; GARCIA, W. (org.). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 335-345.
- RECTOR, M.; TRINTA, A. R. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Ática, 2003.

Comunicação e administração: dois campos que dialogam no ambiente organizacional

Ivone de Lourdes Oliveira

Professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pós-Doutora pela Université Paul Sabatier – Toulouse, França. Coordenadora do Grupo de Pesquisa “Dialorg – Comunicação no contexto organizacional: aspectos teóricos e conceituais” (PUC Minas/CNPq).

E-mail: ivonepucmg@gmail.com

Marcela Vouguinha

Graduada em Relações Públicas pela PUC Minas. Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação da PUC Minas. Integrante do grupo de pesquisa “Dialorg – Comunicação no contexto organizacional: aspectos teóricos e conceituais” (PUC Minas/CNPq).

E-mail: mvouguinha@hotmail.com

Resumo: Este artigo objetiva compreender a interface entre comunicação organizacional e administração, a partir da análise de artigos apresentados nos encontros da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração entre os anos de 2008 e 2017. Observa-se em que medida os conceitos e autores de comunicação organizacional são usados como referência e discute-se a importância dessa interface, visto que as organizações se constituem como espaço de interação. Historicamente, a comunicação organizacional foi marcada por esse atravessamento, ainda que tal interface tenha sido problemática e redutora.

Palavras-chave: Comunicação Organizacional; Interface; Administração; Interação.

Communication and administration: two fields that dialog in the organizational environment

Abstract: This article aims to understand the organizational communication and administration interface, based on the analysis of articles presented in the meetings of the National Association of Postgraduate Studies and Research in Administration (EnANPAD) between 2008 and 2017. It is important to note to which extent the concepts and authors of organizational communication are used as a reference, and the importance of this interface is discussed, since the organizations constitute as a space of interaction. Historically, the organizational communication was marked by this crossing, even though that interface had been problematic and reductive.

Keywords: Organizational Communication; Interface; Administration; Interaction.

Introdução

O desenvolvimento do campo da comunicação organizacional se fundamenta na contemporaneidade por questionar o tradicional modelo linear de transmissão de mensagens e valorizar o reconhecimento das organizações como atores sociais e agentes de cultura. Além disso, compreende-se a comunicação organizacional como processo interacional que envolve vários atores. Nesse sentido, apreender os processos comunicacionais das/nas organizações ganha relevância pois se torna fundamental para compreender vários outros aspectos da vida social. Embora a trajetória conceitual da comunicação organizacional seja mais recente, ela vem se consolidando a partir de um arcabouço teórico que lhe permite figurar como importante área de pesquisa, em parte explicado pelas possibilidades de interfaces e diálogos com outras áreas (SCROFERNEKER, 2008).

Ao destaque dado à interface entre comunicação organizacional e administração, pode-se atribuir o começo dos estudos à administração, por estar presente na formação dos profissionais de comunicação e no entendimento da atividade, a partir de seus pressupostos teóricos. O diálogo entre os dois campos ainda permanece e se fortalece, na medida em que as organizações se constituem como lócus de pesquisas e estudos tanto de um campo como de outro e, mesmo considerando a comunicação como constitutiva da organização, ela deve ser compreendida a partir do ambiente e estrutura organizacionais, uma vez que a complementariedade dos campos lhe é inerente. Por consequência, o interesse e a importância de entender como se conforma essa interface na dimensão da produção do conhecimento.

Assim, este artigo busca aprofundar o entendimento dessa interconexão entre comunicação organizacional e administração e, para isso, se fundamenta na pesquisa desenvolvida por uma das autoras no seu processo investigativo de mestrado. No entanto, foi feito um recorte epistemológico para compreender em que medida os conceitos e autores da comunicação organizacional são desenvolvidos e usados como referência nos artigos apresentados nos encontros acadêmicos promovidos pela Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração (Anpad). Dessa forma, analisa-se a produção científica produzida pelos pesquisadores da administração, tendo como referência o conjunto de artigos publicados nos anais dos encontros (EnANPAD), dos anos de 2008 a 2017, que versam sobre a comunicação organizacional.

Comunicação organizacional: um campo de interfaces

Tendo em vista que os objetos da comunicação não são palpáveis ou dados a priori, considera-se neste trabalho, concordando com Lima e Bastos (2012), que organizacional refere-se a um contexto de interações do qual podemos observar o fenômeno da comunicação. Isso é, “a organização é um contexto onde se dá o fenômeno comunicativo que também se manifesta em outros contextos, tão legítimos e tão específicos quanto o de uma organização ou uma empresa” (PINTO, 2012: 85). Nessa perspectiva, a comunicação no contexto organizacional tem como objeto a construção conceitual, observada pelo viés das relações engendradas pelas ou nas organizações, a produção e disputa de sentidos, considerando as práticas profissionais.

É possível contemplar nas organizações – desde sempre – a existência das práticas interacionais e, concomitantemente, uma dificuldade dos estudos de gestão e comunicação em abarcar sua complexidade. Essa dificuldade pode ser relacionada às primeiras vertentes norteadoras dos estudos sobre a área, as quais estão ligadas à perspectiva funcionalista e instrumental. Ou seja, privilegia-se mais a comunicação administrativa, suas funções e efeitos no funcionamento das organizações, do que o processo de troca e compartilhamento que o espaço exige.

A concepção de organização presume coletividades de sujeitos que combinam esforços individuais (diferentes habilidades e competências) para a realizar objetivos da entidade organizacional e, por isso, vão além das estruturas físicas, processos produtivos etc. As organizações devem, portanto, ser compreendidas “como resultados dinâmicos de relações entre sujeitos que se realizam como forças em diálogo, selecionando, circulando, transacionando e construindo significação por meio de processos comunicacionais” (BALDISSERA, 2010: 61). Assim, comprova-se a aproximação e articulação entre a comunicação e a administração por estarem presentes no espaço organizacional.

Kunsch (1998: 27) colabora com esse debate ao declarar que “as transformações por que passa o mundo alteram por completo o comportamento da sociedade e, em consequência, das organizações que a integram”. Dessa maneira, a comunicação assume novos patamares nas organizações, fazendo-se ainda mais necessário repensá-la nesse contexto. Diante das necessidades, as organizações “remodelam suas estruturas e um processo estratégico começa a se instalar na gestão da comunicação, que passa a adotar uma perspectiva mais integrada” (OLIVEIRA, 2010: 183). Isso é, os formatos tradicionais dos processos de comunicação são repensados, a preocupação com ações isoladas é substituída por uma perspectiva integradora das habilitações, levando a comunicação a ser percebida como um todo interdependente.

A década de 1990 marca o início das mudanças, quando as novas tecnologias, a globalização e o mercado passam a exigir gestão estratégica dos relacionamentos com a sociedade (OLIVEIRA, 2010). Ou seja, não basta só informar, as organizações se veem obrigadas a criar outras formas de comunicação para lidar com seus públicos, reconfigura-se a concepção de audiência estática e sem participação para uma perspectiva de valorização das expectativas e interesses dos públicos. É nesse contexto que surgem os primeiros estudos sobre a comunicação organizacional no Brasil, ainda que não fossem reconhecidos por essa nomenclatura.

Nesse período, a comunicação organizacional ainda estava atrelada às atividades específicas de relações públicas, jornalismo empresarial e publicidade, porque não havia se consolidado a perspectiva integrada. Dessa maneira, paralelamente a seu desenvolvimento e compreensão, há uma diversidade de nomes para designar os processos comunicacionais das/nas organizações: comunicação corporativa, comunicação empresarial, comunicação institucional, comunicação e marketing, entre outros. À essa multiplicidade de denominações se pode atrelar a dificuldade de entendimento e consolidação conceitual da comunicação organizacional. Em face dessa percepção, França e Ferrari (2011) apontam que as múltiplas denominações atribuídas à comunicação – “institucional, interna, externa, pública, mercadológica etc. – acabam por destruir o sentido de compartilhamento e troca de significados e passam a denotar atribuições puramente administrativas e midiáticas” (FRANÇA; FERRARI, 2011: 93).

Tendo em vista os diferentes momentos da trajetória da comunicação organizacional, Scroferneker (2011) indica, a partir das pesquisas desenvolvidas, que o campo possui novos olhares que buscam romper com uma visão reducionista/linear e ultrapassar a perspectiva informacional. As diferentes perspectivas desenvolvidas por diversos autores têm procurado salientar a importância da comunicação para as organizações, bem como (re)significá-las em sua complexidade. Dessa maneira, defende-se “que a comunicação organizacional já dispõe de um arcabouço teórico que lhe permite figurar como importante área de pesquisa, embora ainda se perceba certo descaso entre os pesquisadores da área de comunicação” (SCROFERNEKER, 2008: 20).

Assim, a comunicação organizacional deve ser percebida como um campo mais amplo e abrangente, incluindo as dimensões institucional, mercadológica,

interna e administrativa (KUNSH, 2009). Essa visão reforça a noção da interface comunicação/administração, bem como a ideia da comunicação como articuladora dos processos administrativos. Nesse sentido, pode ser considerada “como fenômeno inerente à natureza das organizações e aos agrupamentos de pessoas que a integram” (KUNSCH, 2009: 13).

Vale dizer que os processos comunicacionais são fundamentalmente interativos, e acontecem na medida em que as pessoas constroem, negociam e compartilham sentidos. Nesse caminho, é pertinente mencionar que perceber a comunicação a partir do processo de troca simbólica “envolve a mudança paradigmática da orientação emissor/receptor para uma orientação mais dinâmica e complexa de significados construídos, segundo a qual todos os atores podem ser ativos e tomar iniciativas” (FRANÇA; FERRARI, 2011: 92).

Entre as muitas possibilidades de desenvolvimento do campo, destaca-se o entendimento das organizações como atores políticos e de seus interlocutores – sujeitos – como agentes autônomos e dotados de responsabilidades (MARQUES; OLIVEIRA, 2015). Sob a luz da perspectiva relacional, percebem-se os processos comunicacionais, a partir das práticas dialógicas, como processos interativos de trocas simbólicas que se dão em contextos específicos e provocam disputa de sentidos e interpretações diferenciadas.

Face à abrangência da comunicação organizacional, Kunsch (2017) reforça que os estudos envolvem várias ciências em uma perspectiva interdisciplinar:

A comunicação organizacional tem suas raízes em vários campos, como os dos estudos organizacionais, da administração e das teorias das organizações; da sociologia e psicologia social e organizacional; da antropologia; da linguística e da retórica; e da teoria da comunicação. (KUNSCH, 2017: 41)

Torna-se válido pensar que, com as devidas adaptações, os estudos sobre as teorias da comunicação, suas evoluções e correntes, se fazem presente nos estudos e nas práticas da comunicação no contexto organizacional (KUNSCH, 2017) que acontece na sociedade numa perspectiva dinâmica e histórica. “E na atualidade, os estudos da comunicação organizacional estão muito mais centrados nas teorias da comunicação do que no passado, quando as bases eram as teorias das organizações, da psicologia e sociologia organizacional” (KUNSCH, 2017: 43). Assim, este trabalho centraliza a reflexão na interface dos estudos da comunicação e da administração.

a “interface” parece ser um termo adequado para se referir a presença de atividades, no espaço social, que envolvem origens, processos e objetivos não inicialmente confluentes (mas antes pertencentes a “áreas” diferenciadas). Assim, cada componente da atividade comparece com seu acervo (historicamente constituído) de práticas e de conhecimentos. (BRAGA, 2004: 226)

Dessa maneira, a interface não tem como consequência a diluição do objeto da comunicação diante de outras disciplinas e nas conexões estabelecidas entre as áreas de conhecimento. “Pelo contrário, nas abordagens de interfaces, a articulação entre as respectivas disciplinas é realizada para atender à necessidade de conhecer em profundidade a concretude do objeto comunicacional” (MATTOS, 2011: 21).

A trajetória teórica e prática da comunicação organizacional deriva, inicialmente, de uma perspectiva muito mais de resultados e de dimensão instrumental para atender aos objetivos de gestão, do que do entendimento da dinâmica interativa no espaço das organizações. Os aspectos funcionalista e instrumental fazem parte da sua identificação, sendo muito difícil superá-los e, nesse contexto, os conceitos

e enunciados são articulados dialeticamente, “por um lado, constituem-se pela complexidade decorrente do processo de interação e, por outro, pela busca constante de objetivos e metas organizacionais” (OLIVEIRA; MOURÃO, 2014: 6).

Embora os estudos da comunicação organizacional aconteçam na interface com outros campos de conhecimento, e isso seja fundamental para seu desenvolvimento, “todo campo de conhecimento que pretenda ser científico tem de ser independente para se constituir como tal, por meio da demarcação de seu espaço de atuação e do seu lugar na pesquisa” (OLIVEIRA, 2009: 59). Nesse sentido, a comunicação deve ser pensada a partir dos fenômenos comunicacionais que acontecem no contexto das organizações, e esses precisam ser compreendidos como lugares de confluência e de atuação transversal, tendo como referência o olhar da comunicação, ainda que se busque, no campo da administração, subsídios conceituais para entender a sua complexidade.

Atualmente, os pesquisadores estão desenvolvendo trabalhos para reconhecer o campo como uma área autônoma, sem desconhecer as interfaces. Segundo Curvello (2017: 13), é possível inferir a partir das diversas revisões teóricas realizadas que o “campo da comunicação organizacional brasileiro está mais aproximado, hoje, dos estudos comunicacionais do que no passado, quando se alinhavam mais às áreas de administração e de estudos organizacionais”. Para o autor, a sistematização do conhecimento – principalmente, pelos estudos do *Mass communication research* – influenciou, de modo geral, a decorrente reflexão sobre a comunicação e acabou por orientar e basear a prática profissional na busca de resultados. Desse modo, apesar da relativa importância para a consolidação do campo, a perspectiva informacional demonstra-se restritiva ao futuro da pesquisa, em razão de concentrar-se muito mais às questões da gestão e da organização em si, do que ao estudo da comunicação (CURVELLO, 2008).

A interface entre os campos da comunicação organizacional e da administração: análise dos artigos apresentados nos encontros da Anpad

Para entender o entrecruzamento dos dois campos no contexto organizacional, buscou-se o mais importante encontro científico da administração no Brasil, promovido pela Anpad. Essa entidade foi criada em 1976, a partir da iniciativa de oito programas de pós-graduação existentes na época e acolheu distintas posições teóricas dentro do campo científico das ciências administrativas, contábeis e afins. Ela promove anualmente os encontros científicos denominados EnANPAD. Esse evento é considerado o segundo maior do mundo (ANPAD, 2018) e é o lugar da produção de conhecimento, pois ali são apresentados e discutidos textos teórico-empíricos, ensaios teóricos, casos para ensino e artigos tecnológicos, o que justifica a escolha, devido a sua importância e grandeza acadêmica para as ciências administrativas.

O corpus de análise para este artigo é constituído de oito trabalhos apresentados no período de 2008 a 2017 e, para construí-lo, foi realizada pesquisa exploratória nos anais dos encontros anuais da Anpad, a partir da busca utilizando a ferramenta eletrônica de pesquisa de termos com as palavras-chave “comunicação organizacional”. Dessa maneira, o recorte temporal leva em consideração o interesse em apreender a atual abordagem teórico-conceitual sobre a comunicação organizacional no campo em análise, a partir de como os artigos científicos abordam e refletem os conceitos de comunicação. Os oito textos encontrados foram lidos de forma completa e analisados para se chegar às variáveis categorizadas com auxílio de uma planilha eletrônica: tipo de pesquisa abordada (teórico, empírico, teórico-empírico); temáticas; conceitos e autores da comunicação organizacional.

A pesquisa desenvolvida indica que é pequeno o número de artigos que abordam a comunicação organizacional e que a reflexão ainda é tímida nos

encontros científicos da área da administração. Entre os anos de 2008 e 2017, foram encontrados apenas oito artigos (conforme gráfico abaixo) o que representa baixo número de apresentações. Além disso, destaca-se que, nos anos 2011, 2013, 2014 e 2015, nenhum artigo sobre o tema foi publicado. Diante do grande número de artigos apresentados nas onze divisões temáticas estabelecidas pelo encontro, o interesse pela comunicação organizacional ainda não é significativo. Apesar da importância que se dá – a partir da comunicação – à interface com os estudos da administração, constata-se que o mesmo não acontece a partir da administração. O espaço dedicado à discussão e reflexão sobre comunicação é insignificante frente ao grande número de artigos apresentados no EnANPAD, o que demonstra que a interface não é uma preocupação nem um desafio acadêmico para os pesquisadores das ciências administrativas.

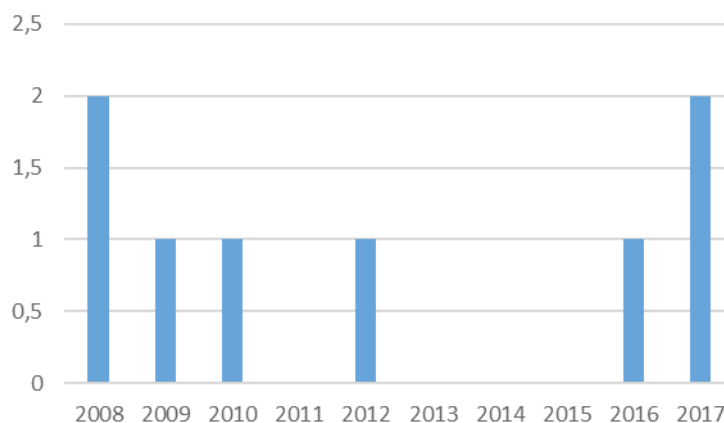


Gráfico 1: Número de artigos sobre comunicação organizacional publicados no EnAnpad
Fonte: Dados da pesquisa

A maioria dos artigos analisados está submetida à divisão temática “estudos organizacionais”, e três se localizam nas divisões “gestão de pessoas e relações de trabalho”; “administração pública”; e “gestão de operações e logística”. Repara-se que mesmo pertencendo a divisões temáticas previamente estabelecidas, há expressiva variedade dos temas abordados nos trabalhos, destacando-se: comunicação com *stakeholders*, memória organizacional, linguagem e produção de sentidos e gestão de projetos.

Os conceitos desenvolvidos abordam, de maneira predominante, a comunicação organizacional como síntese de interações e relacionamentos. Pode-se perceber tal abordagem nos textos analisados:

- “consiste na comunicação enquanto interação, relacionamento e possibilidade de construção social coletiva da realidade social de organizações” (CAVALCANTE, 2008: 6);
- “O sucesso dessa comunicação dependerá da forma como os stakeholders internos (alvos desta comunicação) a interpretam, o que refere-se à complexidade e dinâmica do fenômeno da comunicação” (LESSA; MENDONÇA; BASTOS, 2009: 12);
- “mesmo com audiências, objetivos e públicos distintos, tem como ponto em comum a intenção de promover interação, o compartilhamento de sentidos comuns, como forma de obter uma determinada resposta do outro” (COSTA; BARROS; CELANO, 2012: 5).

Os trabalhos referem-se ainda à comunicação organizacional como fenômeno multidimensional, reconhecendo a complexidade dos processos comunicacionais, conforme os trechos selecionados:

- “A comunicação, seja enquanto fenômeno, como processo ou como instrumento, funda as organizações, pois em todas essas perspectivas, ocupa lugar central na sua constituição, sustentação, sobrevivência e desenvolvimento” (CAVALCANTE, 2008: 2);
- “E subjacente a isso está a comunicação, aqui tomada como um processo complexo e multidimensional” (SAIS; BERGUE, 2010: 2);
- “A comunicação é considerada não apenas como instrumento ou transmissão de informações, mas é percebida e entendida como um intenso processo social” (BATINGA; MENEZES, 2017: 7).

Apesar de os artigos não tratarem da interface entre comunicação e administração, reforçam a importância da comunicação nos processos de gestão, considerando-a como constitutiva da organização e fundamental para a sua permanência, continuidade e legitimação. Além disso, consideram-na como processo social, no qual reconhece a relevância do Outro no processo dinâmico e multifacetado. É esclarecedor mencionar que apenas um dos textos tem como abordagem a dimensão instrumental, no entanto, os próprios autores do texto reconhecem a importância de pensar a complexidade do fenômeno comunicacional a partir da perspectiva interacional.

Observa-se, a partir da análise dos oito artigos, uma predominância de estudos teóricos, ou seja, pesquisas que se dedicam a estudar as teorias, reorganizar conceitos, discussões, ideias e aprimorar fundamentos e modelos (BAFFI, 2002). Verifica-se ainda que dois são estudos de caso e os outros seis são eminentemente teóricos e buscam argumentos em outros campos de conhecimento para entender a comunicação, especificamente a sociologia, a semiótica e a administração, conforme a indicação dos títulos: “Comunicação organizacional: uma abordagem a partir do interacionismo simbólico”; “Comunicação organizacional: confronto entre Luhmann e Habermas: conjecturas necessárias”; “Gerenciamento de impressões na comunicação organizacional: consolidação de uma imagem socialmente responsável entre os stakeholders internos”; “As contribuições da semiolinguística à compreensão dos sentidos da comunicação organizacional”; “Gestão da história e das memórias empresariais?: uma reflexão à luz da comunicação organizacional”; “A construção da memória empresarial como estratégia de comunicação organizacional: uma discussão inicial”.

Os autores dos artigos selecionados apresentam a comunicação organizacional em diversas abordagens teóricas, e a tratam como um campo em crescimento, fértil e fundamental para as pesquisas da administração. Além disso, abordam as mudanças e avanços contextuais que interferem na estrutura organizacional e reforçam a importância da comunicação não na perspectiva instrumental, mas na perspectiva relacional. Considera-se importante realçar os trechos dos artigos que apontam as reflexões desenvolvidas:

- “a comunicação organizacional é promissora, no sentido de revelar novas e importantes perspectivas para a compreensão das transformações que acometem as organizações contemporâneas” (CAVALCANTE, 2008: 2);
- “A comunicação organizacional tem sido nas últimas décadas um campo fértil de fecundos debates fundamentados em diferentes abordagens teóricas” (CARDOSO; FOSSÁ, 2008: 1);
- “a comunicação se torna um elemento importante de inteligência empresarial usufruindo das novas tecnologias, dos bancos de dados inteligentes, das novas mídias e maximizando a relação entre os atores do setor” (SAIS; BERGUE, 2010: 4);

- “rompe-se com os paradigmas tradicionais lineares, [...] adotam-se posições epistemológicas e ontológicas que podem transformar as relações inseridas nas principais questões da comunicação organizacional” (BATINGA; MENEZES, 2017: 1).

A leitura dos artigos sugere que não existe uma discussão epistemológica sobre a comunicação no contexto das organizações pelos pesquisadores da administração e o que ela poderia agregar aos estudos organizacionais. As percepções vão em direção à necessidade do uso da comunicação para o desenvolvimento estratégico da organização. Não a reconhecem como um saber que pode auxiliar no entendimento dos processos interativos internos e externamente das organizações, ou seja, não é uma questão teórica de pesquisa, como é colocada pelos pesquisadores da comunicação nos contextos organizacionais.

Como consequência, identifica-se, também, que há um desconhecimento, por parte dos autores dos artigos, do avanço das pesquisas e estudos sobre a comunicação organizacional, pois utilizam-se muito pouco os autores de comunicação como referências bibliográficas. A partir do levantamento das referências¹ mencionadas nos oito artigos analisados, foram referenciados 232 (duzentos e trinta e dois) autores diferentes. Entre eles, quantificou-se que 50% são pesquisadores do campo da administração, 18% do campo da comunicação, e os demais 32% dividem-se em outros 16 campos de conhecimento.

¹ Para identificação dos autores utilizados como referência nos artigos do EnANPAD foi feita a busca virtual dos seus Currículos Lattes nos sites CNPq e Escavador.

Apenas onze autores são mencionados em mais de um texto e, entre esses que repetem, cinco são pesquisadores da administração (MORGAN, G.; ALVESSON, M.; FREEMAN, E.; ROBBINS, S.; ROWLINSON, M. – citados em dois artigos), um é pesquisador da sociologia (LUHMANN, N. – citado em dois artigos) e cinco são pesquisadores da comunicação organizacional. Entre os mais citados da comunicação organizacional, estão – pela ordem da quantidade: CURVELLO, J. J., em quatro artigos; DEETZ, S. A., em três artigos; PUTNAM, L. L., em três artigos; KUNSCH, M. M. K., em dois artigos; SCHULER, M., em dois artigos. Há ainda autores brasileiros da comunicação organizacional citados uma única vez: COGO, R.; FRANÇA, F.; NASSAR, P.; SCROFERNEKER, C.; e SOARES, A. T. É importante retomar o que já foi dito, reforçando que atualmente os estudos e pesquisas desenvolvidas no Brasil sobre a comunicação organizacional estão consolidados e pode-se dizer que existe uma construção epistemológica do campo tanto na perspectiva teórica como conceitual, sem deixar de lado a empiria que se dá no ambiente organizacional.

Outro ponto de vista percebido nos artigos analisados é o entendimento da comunicação organizacional como estratégica e a valorização dos públicos/*stakeholders*/interlocutores/indivíduos no sentido de promover processos interativos sustentados pelo diálogo e pela negociação, como apresentados nos artigos:

- “Esta concepção contempla uma visão abrangente da comunicação, levando em conta todos os aspectos relacionados ao fenômeno comunicacional como os relacionamentos interpessoais e as funções estratégicas e instrumentais” (BATINGA; MENEZES, 2017: 7);
- “O indivíduo tornou-se mais crítico, participativo e possuidor de uma quantidade muito grande de informação a seu dispor e sem tempo para processá-la. Os consumidores, por sua vez, estão mais conscientes de seus direitos e ativos no processo de consumo” (SAIS; BERGUE, 2010: 4);
- “Pensar a comunicação organizacional como estratégia significa recuperar dimensões ainda enfraquecidas [...]. Daí a importância da busca do diálogo como elemento transcendente do processo comunicativo, dos valores éticos e da responsabilidade social como elementos estratégicos para sobrevivência dos negócios” (CARDOSO; FOSSÁ, 2008: 10).

Os textos analisados revelam que existe identificação com os pressupostos teórico-conceituais da comunicação organizacional já que os autores trabalham com a ideia de interação, relacionamento com o públicos, dimensão estratégica, e consideram o fenômeno comunicacional como multidimensional e complexo. No entanto, vale dizer que, apesar da maioria dos artigos *não* valorizar a dimensão instrumental da comunicação, enfatiza-se o papel da comunicação para alcançar vantagens competitivas e a eficácia da organização.

- “neste ‘mercado de memórias’, os seus compradores são as áreas de comunicação organizacional que, como já dito anteriormente, assumem a memória como uma valiosa variável para aumentar a competitividade das organizações” (COSTA; BARROS; CELANO, 2012: 6);
- “os sistemas de comunicação afetam inúmeros resultados que são cruciais para o funcionamento das organizações e para a obtenção de vantagens competitivas – a comunicação está inter-relacionada com a eficácia da organização” (LESSA; MENDONÇA; BASTOS, 2009: 5);
- “Os indicadores financeiros já não são mais o principal fator determinante do desempenho da organização, os ativos intangíveis como relacionamento com clientes, produtos e serviços inovadores estão se tornando o principal fator de vantagem competitiva” (SAIS; BERGUE, 2010: 14).

Essa questão levantada é um ponto relevante de reflexão, tendo como referência o desafio de entender como os estudiosos organizacionais abordam e percebem a comunicação. Se a tratam como um campo de conhecimento, o caminho adotado na pesquisa e no estudo indicará a direção que se quer tomar em relação ao entendimento da comunicação, ou seja como uma dinâmica interativa que reconhece o Outro no processo e que, por isso, demanda diálogo e negociação. Consequentemente, sua importância estará atrelada às questões que perpassam o administrativo, mas que estão relacionadas também com os sujeitos que interagem com a organização, como o envolvimento e o comprometimento dos públicos. Se a entendem como uma ferramenta, o caminho será inverso, pois a utilizam na perspectiva instrumental, que reforça a ideia de transmissão de informações para a resolução de conflitos a partir do uso apenas de fluxos informacionais. Isso fortalece a ideia de eficácia e eficiência dos processos administrativos, nos quais as pessoas são obrigadas a agir de acordo com o que é estabelecido. Essa é a discussão que interessa promover e dinamizar entre os dois campos.

Considerações finais

Verifica-se que as mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais presentes na sociedade contemporânea interferem no cenário organizacional e reconfiguram o lugar dado à comunicação. Os avanços tecnológicos promovem uma maior participação dos sujeitos nos processos sociais, incluindo os processos administrativos, o que leva as organizações a redirecionarem suas políticas e ações para serem legitimadas pela sociedade. No entanto, a pesquisa desenvolvida não deu conta, a partir da leitura dos textos lidos, de identificar como as proposições dos autores lidos acontecem na prática. Também se destaca que, apesar de considerar o Outro no processo comunicativo e reconhecer sua capacidade de interpretação, não se aprofundam em reflexões e práticas sobre o processo relacional.

A análise dos artigos selecionados, que versam sobre a comunicação organizacional, publicados nos encontros da Anpad, revela que existe falta de conhecimento do avanço teórico-conceitual do campo da comunicação pelos pesquisadores das ciências administrativas. São poucos os autores da comunicação organizacional utilizados como referência e as abordagens não se dedicam a contextualizá-la enquanto campo de conhecimento autônomo, através do qual

pode-se estudar os processos interativos de trocas simbólicas que se constituem pelas ou nas organizações e provocam disputa de sentidos. Percebe-se, ainda, pelo baixo volume de trabalhos encontrados, comparado ao todo do evento, que a discussão sobre a interface dos estudos da administração com a comunicação organizacional não acontece, e, aparentemente, não é uma questão de pesquisa para os estudiosos organizacionais.

Surpreendentemente, a maioria dos artigos refere-se à comunicação no contexto das organizações como fenômeno complexo, reconhecendo os processos como multidimensionais, interacionais e dinâmicos, rompendo parcialmente com a perspectiva instrumental. Entretanto, alguns textos analisados ressaltam a dimensão estratégica da comunicação aproximando-a das necessidades organizacionais, enquanto tática eficaz e de vantagem competitiva. Nessa conjuntura, observa-se a articulação dialética das questões comunicacionais, ora com processos interativos, ora com os objetivos da gestão.

A pesquisa considerou as publicações dos encontros da Anpad, mas ela poderá ser estendida a outros eventos, de modo a ampliar o seu escopo e, com isso, aprofundar mais sobre os conceitos e autores de comunicação organizacional que são usados como referência no campo da administração. Consideram-se importantes os resultados alcançados, principalmente para o universo acadêmico, como forma de contribuir para o entendimento da interface entre comunicação e administração no contexto das organizações, já que é uma temática muito discutida pelos pesquisadores e estudiosos da comunicação e da comunicação organizacional.

Referências

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO. Sobre. ANPAD, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/30DJZED>. Acesso em: 9 set. 2018.

BAFFI, M. A. T. *Modalidades de pesquisa: um estudo introdutório*. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2QeUKZ6>. Acesso em: 9 set. 2018.

BALDISSERA, R. Organizações como complexus de diálogos, subjetividades e significação. In: Kunsch, M. M. K. (org.). *A comunicação como fator de humanização das organizações*. São Caetano do Sul: Difusão, 2010. v. 3, p. 61-76.

BATINGA, G. L.; MENEZES, F. P. D. As contribuições da semiolinguística à compreensão dos sentidos da comunicação organizacional. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XLI., 2017, São Paulo. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2VTVFEw>. Acesso em: 15 ago. 2018.

BRAGA, J. L. Os estudos de interface como espaço de construção do campo da comunicação. *Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 10-11, p. 219-236, 2004.

CARDOSO, O. O.; FOSSÁ, M. I. T. Comunicação organizacional: confronto entre Luhmann e Habermas: conjecturas necessárias. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXXII., 2008, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2Wi1kDD>. Acesso em: 15 ago. 2018.

CAVALCANTE, R. C. Comunicação organizacional: uma abordagem a partir do Interacionismo Simbólico. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXXII., 2008, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2M1YWgo>. Acesso em: 15 ago. 2018.

COSTA, A. S. M.; BARROS, D. F.; CELANO, A. A construção da memória empresarial como estratégia de comunicação organizacional: uma discussão inicial. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO*, XXXVI., 2012, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2VKyl74>. Acesso em: 15 ago. 2018.

COSTA, A. S. M.; TEIXEIRA, A. C. Gestão da história e das memórias empresariais? Uma reflexão à luz da comunicação organizacional. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO*, XL., 2016, Costa do Sauípe. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2wd6HVV>. Acesso em: 15 ago. 2018.

CURVELLO, J. J. A. Uma revisão crítica dos paradigmas clássicos da comunicação e de seus impactos nas organizações. *Comunicologia*, Brasília, DF, v. 4, n. 1, p. 10-28, 2008.

CURVELLO, J. J. A. Metapesquisa nos estudos de comunicação organizacional: uma análise sobre as teorias aplicadas no GT da Compós / 2011-2014. *In: SEMINARIO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN*, IX., 2017, Goiânia. Goiânia: PPGCOM/Gráfica UFG, 2017.

FRANÇA, F.; FERRARI, M. A. Pode a comunicação organizacional ser considerada uma atividade de lobby?. *Organicom*, São Paulo, v. 8, n. 14, p. 87-104, 2011.

KUNSCH, M. M. K. Alternativas para o fortalecimento acadêmico na área de comunicação organizacional. *Intercom*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 27-40, 1998.

KUNSCH, M. M. K. Paradigmas e perspectivas epistemológicas dos estudos da comunicação organizacional. *ENCONTRO DA COMPÓS*, XVIII., 2009, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2009.

KUNSCH, M. M. K. Comunicação organizacional: aportes teóricos e metodológicos. *In: MARQUES, A. C. S.; OLIVEIRA, I. L.; LIMA, F. P. (org). Comunicação organizacional: vertentes conceituais e metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2017. v. 2, p. 41-54.

LESSA, A. K. M. C.; MENDONÇA, J. R. C.; BASTOS, B. E. N. Gerenciamento de impressões na comunicação organizacional: consolidação de uma imagem socialmente responsável entre os stakeholders internos. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO*, XXXIII., 2009, São Paulo. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: ANPAD, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2MhV9vJ>. Acesso em: 15 ago. 2018.

LIMA, F.; BASTOS, F. O. S. Reflexões sobre o objeto da comunicação no contexto organizacional. *In: OLIVEIRA, I. L.; LIMA, F. P. (org). Propostas conceituais para a comunicação no contexto organizacional*. São Caetano do Sul: Difusão; Rio de Janeiro: Senac Rio, 2012. p. 25-48.

MARQUES, A. S.; OLIVEIRA, I. L. Configuração do campo da comunicação organizacional no Brasil: problematização, possibilidades e potencialidades. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, XXXVIII., 2015, Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2015.

MATTOS, M. A. Interfaces do saber comunicacional e da comunicação organizacional com outras áreas de conhecimento. *In: OLIVEIRA, I. L.; SOARES, A. T. N. (org). Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações*. 2. ed. São Caetano do Sul: Difusão; Rio de Janeiro: Senac Rio, 2011. p. 21-42.

OLIVEIRA, I. L. Objetos de estudo da comunicação organizacional e das relações públicas: um quadro conceitual. *Organicom*, São Paulo, v. 6, n. 10-11, p. 57-63, 2009.

OLIVEIRA, I. L. Evolução e perspectivas do campo acadêmico da comunicação organizacional e das relações públicas. In: CASTRO, D.; MARQUES DE MELO, J.; CASTRO, C. (org). Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil. Brasília, DF: Ipea, 2010. p. 181-192.

OLIVEIRA, I. L.; MOURÃO, I. Comunicação organizacional: análise dos construtos teóricos e a práxis na formação do discurso. In: ENCONTRO DA COMPÓS, XXIII., 2014, Universidade Federal do Pará, Belém. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2014.

PINTO, J. Comunicação organizacional ou comunicação no contexto das organizações. In: OLIVEIRA, I. L.; SOARES, A. T. N. (org). *Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações*. 2. ed. São Caetano do Sul: Difusão; Rio de Janeiro: Senac Rio, 2011. p. 85-94.

SAIS, R. M.; BERGUE, S. T. Comunicação organizacional: um estudo de caso na Embrapa Pecuária Sul. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, XXXIV., 2010, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. Maringá: Anpad, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2Qi1jds>. Acesso em: 15 ago. 2018.

SCROFERNEKER, C. M. A. Comunicação organizacional: certezas e incertezas. In: SCROFERNEKER, C. M. A. (org.). *O diálogo possível: comunicação organizacional e paradigma da complexidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 15-28.

SCROFERNEKER, C. M. A. Contra tendências paradigmáticas da comunicação organizacional contemporânea. In: ENCONTRO DA COMPÓS, XX., 2011, Porto Alegre. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2011.

“Ouça sempre o outro lado”: a pluralidade de fontes na perspectiva dos manuais de redação

Elise Azambuja Souza

Doutoranda e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Membro do Grupo de Pesquisa Estudos de Jornalismo (CNPq/UFSM)
E-mail: elise.as@hotmail.com

Júlia Capovilla Luz Ramos

Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Membro do Grupo de Pesquisa Estudos de Jornalismo (CNPq/UFSM)
E-mail: jcapovilla8@hotmail.com

Resumo: No presente trabalho analisamos como os manuais de redação dos jornais brasileiros *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Zero Hora* e *Estado de Minas* abordam o acionamento de fontes jornalísticas e a ideia de pluralidade de versões como forma de garantir isenção e objetividade às narrativas jornalísticas. Considerando a noção de serviço público exigida do jornalismo e o dever de dar conta de todas as perspectivas do fato noticiado, o objetivo é compreender como esse tipo de material normativo orienta os profissionais sobre o tema. Observamos que as orientações trazidas pelos manuais não refletem a complexidade da questão, reduzindo a discussão sobre a necessária pluralidade de fontes e versões a casos controversos e à máxima “ouvir o outro lado”, contribuindo para a perpetuação de rituais estratégicos (TUCHMAN, 2016) não necessariamente eficazes.

Palavras-chave: Fontes Jornalísticas; Pluralidade; Manuais de Redação.

“Always listen to the other side”: the plurality of sources from the perspective of editorial guidelines

Abstract: In the present paper, we have analyzed how the editorial guidelines of the Brazilian newspapers *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo*, *Zero Hora*, and *Estado de Minas* approach the activation of journalistic sources and the idea of plurality of versions as a way of guaranteeing neutrality and objectivity to journalistic narratives. Considering the notion of public service required by the journalism and the obligation of accessing all the perspectives of the reported fact, the objective is to comprehend how this type of normative material leads the professionals about the topic. We have observed that the guidance brought by the editorial guidelines do not reflect the issue’s complexity, reducing the discussion about the necessary plurality of sources and versions to controversial cases and also to the ideal “listen to the other side”, contributing to the perpetuation of strategic rituals that are not necessarily effective.

Keywords: Journalistic Sources; Plurality; Editorial Guidelines.

Introdução

Ao escrever sobre os fatores que fundamentam a noção de objetividade no jornalismo, Tuchman (2016) aponta que um dos atributos formais necessário de uma notícia é a apresentação dos “dois lados da questão”. As fontes consultadas no processo de apuração da notícia podem apresentar “pretensões de verdade” distintas e expor essas versões opostas seria, portanto, um dos passos seguidos pelos profissionais do campo para garantir objetividade à notícia. Entretanto, é preciso sublinhar que a objetividade, assim como a imparcialidade, tem mais potencial para ser vista como um ideal do que como algo concreto. Para Tuchman (2016), a objetividade trata-se de um ritual estratégico definidor de alguns procedimentos operacionais que escudam o trabalho jornalístico, entre eles: a construção do texto a partir de uma ordem hierárquica apropriada, o uso das aspas, a apresentação de versões conflitantes e de fatos que comprovem tais versões.

O jornalismo é historicamente permeado pela discussão que envolve questões como isenção, imparcialidade, objetividade e pluralidade. Desde o surgimento da imprensa comercial, ainda no século XIX (AMARAL, 1996), todas essas características se estabeleceram como valores profissionais. Apesar de estarem hoje mais ligadas a um ideal no horizonte profissional do que a uma meta a ser seguida como no período de seu surgimento, tais pontos sempre estiveram em debate justamente em função do papel de serviço público exercido pelo jornalismo. A discussão ao redor dessas questões está fortemente atrelada à forma como se dá o acionamento e a concessão de lugar às fontes nas matérias jornalísticas, já que a consulta a elas está na base da apuração e que a sustentação de uma construção jornalística plural e objetiva está ligada à exposição das opiniões e/ou versões sobre determinado fato.

De forma geral, entendemos que as práticas jornalísticas se orientam dentro de uma lógica transorganizacional, representada por uma cultura profissional compartilhada e, especificamente no interior das redações, estão de acordo com regras internas às organizações, representadas não só pela política editorial como por outras formas de controle normativo, a exemplo dos manuais de redação (SOLOSKY, 2016).

No presente trabalho, além de revisarmos algumas das principais bibliografias sobre jornalismo e o que dizem sobre fontes e pluralidade, nos propomos a analisar o que dizem os manuais de redação dos jornais brasileiros *Folha de S. Paulo*; *O Estado de S. Paulo*; *O Globo*; *Zero Hora* e *Estado de Minas* sobre o tema, buscando compreender como (e se) trazem a ideia de pluralidade de versões. Mapeamos e destacamos, portanto, todos os momentos em que os manuais analisados tratam dessas questões no intuito de levantar o entendimento dos manuais sobre a ideia de pluralidade e, conseqüentemente, quais orientações são dadas aos profissionais em relação a isso.

As fontes jornalísticas

A produção de textos noticiosos está essencialmente assentada sob a consulta a fontes, seja com a finalidade de confirmar informações ou esclarecer acontecimentos. De acordo com Schmitz (2011), as fontes são o centro de qualquer apuração justamente porque é a partir delas e de seu conhecimento em diferentes níveis, capazes de informar e contextualizar os fatos, que o jornalista mede a realidade e faz suas confirmações para, posteriormente, informar o público. Entre os recursos possíveis na utilização das fontes de informação em um texto noticioso está não só a garantia de credibilidade das informações, como a humanização da notícia, além da isenção de responsabilidade do próprio jornalista sobre declarações literais através do uso de aspas (SCHMITZ, 2011).

Como lembra Schmitz (2011: 60), os meios de comunicação, ao distribuírem as informações, assumem responsabilidades públicas, enquanto as fontes seguem a “ética das consequências e a sua responsabilidade está vinculada ao resultado do que informa ou não. Segue um modo singular de dizer, com base nos seus interesses, não necessariamente na verdade, mas no que acredita”. Esse jogo de interesses causado pela diferença de motivação entre jornalistas e fontes, para Gonçalves (2014), também poderia ser chamado de “um grande cabo de aço”.

Mesmo um tanto modificado pelo caráter proativo que assumem as fontes nessa relação, os jornalistas não figuram apenas como intermediários. Pinto (2000: 184) indica que eles também desempenham um papel ativo na seleção e enquadramento das informações e, portanto, precisam “conciliar a colaboração produtiva da fonte e o distanciamento crítico que o trabalho jornalístico supõe”. A necessidade de distanciamento crítico exigida dos jornalistas tem seus contornos ampliados no imaginário social, que associa a figura do repórter com a de um investigador (semelhante ao personagem Sherlock Holmes), capaz, nesse caso, de conduzir diligências, controlar as fontes, organizar as informações recebidas e dar voz ao relato. Ou seja, é “como se o relato jornalístico fosse uma compilação da astúcia e da vitalidade de um repórter e da colaboração passiva das versões oferecidas pelas fontes” (GONÇALVES, 2014: 89).

O comprometimento cobrado do jornalista tem relação com os valores profissionais que surgiram no século XIX com o desenvolvimento da imprensa, fundada em princípios positivistas que instituem não só a objetividade e a procura da verdade, mas também uma noção de serviço ao público como ideais com os quais a profissão identifica-se até hoje (TRAQUINA, 2012). Nesse sentido, mesmo que valores como o da objetividade permaneçam apenas como ideais, as questões que envolvem o caráter público do jornalismo estão relacionadas ao papel que ele exerce na sociedade democrática, que fez do jornalista uma espécie de “cão de guarda”.

É essa ideia de “defesa da liberdade, da verdade, da justiça, da pluralidade de opiniões e de pontos de vista, e da vigilância dos atos do governo” que fundamenta, de acordo com Bucci (2000: 18), a ética jornalística. A ética sustenta uma certa deontologia no campo, capaz de orientar as decisões individuais do jornalista diante de impasses justamente porque o jornalismo é um lugar de conflito. A palavra ética tem sua origem no grego *ethos*, que faz referência a uma cultura compartilhada por uma coletividade (costumes, valores, crenças). É justamente essa cultura que orienta o trabalho dos profissionais, já que, mais do que uma normatização comportamental, a ética põe em jogo valores partilhados que devem ser seguidos por todos os membros de uma organização jornalística que, nesse caso, estão sob vigilância do público (BUCCI, 2000).

Traquina (2016: 235) vai ao encontro dessa ideia quando lembra que “as decisões tomadas pelo jornalista no processo de produção de notícias (*newsmaking*) só podem ser entendidas inserindo o jornalista no seu contexto mais imediato – o da organização para a qual ele ou ela trabalham”. De fato, não é nova a ideia de que a influência das organizações e, de forma mais geral, da cultura profissional, são determinantes no processo de construção das notícias, proposição que aparece nos estudos de fontes desde a década de 1970 (SIGAL, 1973).

A existência de determinados procedimentos ritualizados no jornalismo também está na base dos estudos de *newsmaking*, que entende a cultura profissional como um “emaranhado de retóricas de fachada e astúcias táticas, de códigos, estereótipos, símbolos, tipificações latentes, representações de papéis, rituais e convenções” (GARBARINO, 1982: 10 *apud* WOLF, 2001: 189) sob os quais se constroem convenções profissionais que estabelecem formas de driblar a escassez de tempo de meios.

Tuchman (2016), que também realizou pesquisas de *newsmaking*, da mesma forma, ressalta a adoção de estratégias e operações habituais que respaldam e

consequentemente moldam a produção jornalística. Ao refletir sobre a questão da objetividade no jornalismo defende que ela funciona como “uma noção operativa [...] para minimizar os riscos impostos pelos prazos de entrega de material, pelos processos difamatórios e pelas reprimendas dos superiores” (TUCHMAN, 2016: 114). A objetividade, nesse caso, imposta como método ideal para a produção noticiosa, é perseguida através de um conjunto de procedimentos (incluindo aí a consulta às fontes) que, eficientes ou não, são compartilhados pela comunidade jornalística de forma ritualizada.

A objetividade também é ressaltada por Solosky (2016) como um dos principais procedimentos a serem seguidos pelos jornalistas. Para o autor, sua adoção resulta na proteção do jornalista e da organização, tanto para assegurar a lealdade do leitor, que deve receber informações livres de posicionamentos ideológicos, quanto para delegar às fontes a responsabilidade pela exatidão das informações divulgadas. Para o autor, seguindo uma lógica transorganizacional, o profissionalismo jornalístico fornece as bases para o exercício da profissão, define o modo como são procuradas e relatadas as informações e se apresenta como uma forma de controle de comportamento dos jornalistas, difundido e introjetado ainda na fase de aprendizagem profissional. Solosky (Ibid.) ainda aponta a definição de políticas editoriais e a criação de regras internas às organizações como formas de controle das atividades profissionais. Ambas as dimensões guardam definições que orientam as decisões do profissional, incluindo o relacionamento com as fontes, as quais ganharão mais atenção no próximo subcapítulo.

Pluralidade de fontes e objetividade

A questão da objetividade pode ser de certa forma resumida à tentativa de cercar ao máximo a verdade, conceito que também não é sólido e livre de questões. Em seu livro *Jornalismo: teoria e prática*, Cotta (2005) problematiza a questão da verdade no jornalismo, e recorre à Aristóteles para pensar o conceito. Segundo o autor:

Um jornalista nunca poderá alcançar a “verdade”, inclusive porque o conceito exato sobre ela ficou complicado, depois de Aristóteles, por causa da necessidade prévia de saber a causa e a realidade do acontecimento. O jornalista nunca tem em mãos o “verdadeiro” em cada fato porque trabalha sempre com o que parece verdadeiro ou verossímil (para ele e para suas fontes). (Ibid.: 53)

Diante disso, compara as formas de se alcançar a verdade defendidas pelo filósofo com o trabalho jornalístico, entre elas, a busca de provas. Nesse raciocínio as fontes de informação, com seus depoimentos e versões sobre determinado fato, têm tanta importância no jornalismo como as provas testemunhais na retórica aristotélica. Esta última se propunha a apresentar versões contraditórias e assinalar suas diferenças e verossimilhanças para tirar conclusões e se aproximar ao máximo da verdade, e é dela que seria tributária, para Cotta (Ibid.), a tradicional ideia de buscar várias fontes de informação que permanece no jornalismo.

¹ Os *Cadernos de Jornalismo e Comunicação* foram publicados de 1965 a 1973 pelo Jornal do Brasil. O objetivo da publicação, inspirada no *Winners and Sinners*, publicado internamente no *The New York Times*, era debater a produção jornalística a partir das experiências dos próprios profissionais. Disponibilizados para o público, os cadernos foram a primeira iniciativa que externava o *modus operandi* das redações brasileiras (BRONOSKY, 2010).

Ainda em 1969, na vigésima edição da publicação *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*¹, encontramos um artigo assinado por Octávio Bomfim que, ao tratar da apuração da notícia, destaca a importância da exatidão dos dados apurados para a “veracidade” da informação. Conforme o autor, “O bom jornalista tem consciência de que é sempre necessário obter todos os ângulos de um acontecimento, sem o que não dará ao leitor a informação completa” (BOMFIM, 1969: 43). O autor aponta ainda cinco formas de apuração feitas pelos repórteres com o intuito de levantar informações: a observação direta; a coleta, realizada por meio de conversas com fontes e acesso a documentos; o levantamento, uma espécie de investigação conduzida pelo repórter; o despistamento, que admite o uso de recursos circunstanciais para descobrir segredos; e, por fim, a análise,

processo em que o jornalista confronta informações a fim de levar o panorama crítico dos acontecimentos ao público.

Tais procedimentos, principalmente os que requerem uma postura mais cética do profissional, como o levantamento e a análise, guardam semelhanças com as ideias que Rossi trabalha em *O que é jornalismo*, publicado originalmente em 1980. O autor ressalta que qualquer pessoa pode ser fonte e a sua credibilidade sempre deve ser avaliada pelo repórter, já que, mesmo as fontes altamente credenciadas podem faltar com a verdade. Nesse sentido, nenhum possível informante deve ser rejeitado e o repórter deve “pesar cada informação passada pelas fontes, confrontá-la com outras, oriundas de outros informantes, avaliá-la em função de seus próprios conhecimentos ou informações anteriores sobre o tema – e, assim, compor o seu próprio quadro” (ROSSI, 1991: 51).

Nesse cenário, inúmeras publicações que se dedicam a conceituar e explicar os meandros da profissão guardam no horizonte a visão de que o jornalista nunca deve se limitar a uma única fonte de informação. No próprio livro de Cotta (2005) essa ideia aparece de forma recorrente. O autor ressalta a importância da dúvida como princípio, lembrando que o repórter “jamais poderá ficar plenamente satisfeito ouvindo apenas uma única versão do fato” (Ibid.: 74).

No *Manual do foca: guia de sobrevivência para jornalistas*, livro direcionado principalmente a estudantes de jornalismo e profissionais recém-formados e que traz os preceitos básicos da profissão, Thaís de Mendonça Jorge aponta que a entrevista, uma das formas mais difundidas para obtenção de informações, é uma “quebra de isolamento e serve à difusão de vozes, ao pluralismo informativo” (JORGE, 2008: 113), e cita quatro tipos de entrevista: a entrevista-rito; a entrevista anedótica; a entrevista-diálogo; e as confissões. Entretanto, a autora coloca que o aprofundamento da pauta pode levar a outros tipos, como as enquetes; os confrontos, que seriam debates e painéis sobre temas polêmicos; as entrevistas investigativas, nas quais o jornalista procura meios indiretos para averiguar informações; ou aquilo que chama de entrevista conceitual, em que “o entrevistador procura ouvir os dois lados da questão” (Ibid.: 115).

Outra publicação semelhante é o livro *Jornalismo diário: reflexões, recomendações, dicas e exercícios*, de Ana Estela de Sousa Pinto. Com um tom ainda mais didático, a autora traz inúmeras recomendações junto a exercícios práticos. Ao falar sobre os elementos básicos da apuração, Pinto (2009: 89) destaca que as fontes têm seus próprios interesses e, portanto, o repórter não pode confiar cegamente na entrevista, sendo necessário “levantar dados concretos, ouvir várias versões, obter documentos”. No capítulo “Para além dos fundamentos”, Pinto (Ibid.) ainda trabalha questões específicas sobre a cobertura de grandes acontecimentos e reportagens de fôlego, como casos judiciais e tragédias, destacando que sempre há “outro lado” a ser ouvido na história. Com relação aos casos judiciais, a necessidade de ouvir o lado oposto é tão substancial que a autora dá indicações de como tratar as fontes que apresentam versões conflitantes, como os acusados, e do que fazer caso esses não sejam encontrados ou não queiram se pronunciar.

Mario Erbolato, em seu livro *Técnicas de codificação em jornalismo*, que teve sua primeira edição publicada em 1978 e é considerado um livro clássico sobre o tema, também se dedica a sistematizar algumas dicas para o profissional e, com relação às fontes de informação, vai ao encontro dos demais autores. Erbolato (1991: 129) apresenta uma lista de diretrizes entre as quais encontramos a seguinte orientação: “divulgue todas as opiniões e aspectos em torno de uma controvérsia”.

Para a elaboração das normas que apresenta, o autor utiliza como base os livros que orientam a escrita jornalística de forma mais direta: os manuais de redação. Erbolato (Ibid.: 128) lembra que os manuais apresentam normas

relativas a cada jornal e reúnem “orientações de ordem moral e instruções técnicas sobre como devem ser feitas as matérias, além de regras de gramática” e cita alguns manuais considerados modelo no Brasil, entre eles, os dos jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*. Estes também são citados como modelos por Bronosky (2010) que se dedicou a pesquisar a gramática dos manuais e sua forma de apropriação nas redações.

O que dizem os manuais?

Segundo Bronosky (2010), a primeira iniciativa “manualística” foi do antropólogo Gilberto Freyre, que em 1929 apresentou uma proposta ao jornal *A Província de Pernambuco* com base nos modelos norte-americanos de *stylebooks*. Entretanto, devido à resistência dos jornalistas, acostumados ao modelo europeu de escrita mais livre e opinativa, a proposta não vingou e o modelo norte-americano, baseado na isenção e na objetividade, só ganhou força no Brasil na virada do século XIX para o século XX. Assim como o princípio da objetividade no jornalismo esteve ligado ao surgimento da imprensa comercial, a adoção dos manuais de redação no Brasil também esteve relacionada ao ingresso da imprensa nas lógicas de mercado, o que aconteceu na década de 1950. Nesse período, os manuais entraram em algumas redações junto a várias outras transformações editoriais e gráficas que tinham por objetivo disciplinar, racionalizar e agilizar as atividades jornalísticas (BRONOSKY, 2010).

Entretanto, de acordo com o autor, a popularização dos manuais aconteceu só na década de 1980, quando o jornal *Folha de S. Paulo* teve a iniciativa de publicar o *Manual geral da redação* (1984), o primeiro a ser disponibilizado para o público em geral. Alvo de ataques pela tentativa de controle excessivo do trabalho jornalístico, o manual foi reformulado e uma nova versão foi publicada em 1987, servindo de modelo para vários outros jornais.

Hoje popularizados, os manuais, embora se constituam como um conjunto de normas específicas, não são adotados de forma rígida e literal nas redações, mas “funcionam para os jornalistas como um dispositivo modelador de suas ações, onde se apresentam múltiplas possibilidades de uso” (BRONOSKY, 2010: 65). Citando Patrício (2002), que analisou o conteúdo dos manuais dos principais veículos impressos do país, o autor destaca que, embora a ideia de objetividade seja questionada nos próprios manuais, estes ainda se norteiam pelos ideais de isenção e pluralidade.

Podemos confirmar essa assertiva já na primeira seção do *Manual da redação da Folha de S. Paulo* (2013), que se dedica a explicar o projeto editorial ao leitor e no qual o jornal é definido como crítico, pluralista e apartidário. Nesse ponto, a publicação destaca que “o pluralismo, apequenado muitas vezes na auscultação meramente formal do ‘outro lado’ da notícia, deveria renovar-se na busca de uma compreensão mais autêntica de várias facetas implicadas no episódio jornalístico” (MANUAL..., 2013: 17). Quando relata os procedimentos seguidos para a produção do jornal, salienta a importância do cruzamento de informações com a seguinte afirmação:

Toda boa reportagem exige cruzamento de informações. Esse mecanismo jornalístico consiste em, a partir de um fato transmitido por uma determinada fonte, ouvir a versão sobre o mesmo fato de outras fontes independentes. O recurso é útil tanto para comprovar a veracidade de uma notícia quanto para enriquecer a reportagem com aspectos não formulados pela fonte original. (Ibid.: 26)

Segundo o *Manual*, o procedimento chamado “ouvir o outro lado” é acionado quando se tem em mãos informações que possam comprometer indivíduos ou

entidades. Logo, estas devem ser ouvidas e ter suas versões publicadas. Em alguns casos, tais versões podem até mesmo desmentir a informação inicial e levar o jornalista a refazer a apuração. A publicação ainda destaca que “as práticas de cruzar informações e de ouvir o outro lado baseiam-se nos conceitos de que todo fato comporta mais de uma versão e de que o julgamento desse fato não compete ao jornalista, mas ao leitor” e que essas práticas permitem ao jornalista não endossar “versões interessadas, que visem a manipulação da opinião pública, nem o erro que possa ser cometido por pessoas, instituições, empresas ou grupos” (Ibid.: 27).

Alguns verbetes também ressaltam as ideias acima, como “Jornalismo crítico”, em que o jornalista é orientado a identificar atitudes contraditórias e veicular “diferentes versões sobre o mesmo acontecimento” (Ibid.: 45), e “Pluralismo”, no qual se lê que “todo fato se presta a interpretações múltiplas, quando não antagônicas. O leitor da Folha deve ter assegurado seu direito de acesso a todas elas” (Ibid.: 48).

O manual do jornal *O Estado de S. Paulo*, o *Estadão*, que ao lado da *Folha* é considerado um dos principais jornais do país, traz, já nas instruções gerais, que os textos devem ser imparciais e objetivos e que versões conflitantes sobre um mesmo assunto sempre devem conter atribuição de fonte. A publicação (MANUAL DE REDAÇÃO E ESTILO DE O ESTADO..., 1992: 56) conta ainda com os verbetes “Opiniões” e “Ouvir os dois lados”. No primeiro, destaca-se que as opiniões do jornal devem ficar restritas aos editoriais e aos especialistas: “Para oferecer ao leitor maior diversidade de opinião, o jornal tem críticos, comentaristas, analistas, articulistas, correspondentes e outros que, em matérias assinadas poderão expor suas opiniões”. No segundo, que “os dois ou mais lados envolvidos numa notícia deverão ser sempre ouvidos, se possível, antes da publicação dos fatos ou declarações”. E segue: “A observação vale especialmente para os casos em que haja acusações a alguém. Lembre-se: o direito de resposta é sagrado” (Ibid.: 56).

Outro periódico de destaque no país, o jornal *O Globo*, traz em seu *Manual de redação e estilo* (1997: 22) a lembrança de que “toda pesquisa sobre o passado recente deve levar em conta que não há informante mais traiçoeiro do que a memória de cada um. Raramente é fiel a reconstituição baseada em apenas uma fonte”. Ainda pior, de acordo com a publicação, é confiar em versões recuperadas de terceiros e naquelas que se mostram exageradas, portanto, o cuidado do jornalista com as informações que recebe deve ser diretamente proporcional ao interesse da fonte em divulgá-las. Nas matérias sobre controvérsias, o manual evidencia que o ideal é que tragam

a opinião de um, a opinião de outro e a apuração do jornal. A contribuição do jornalista está tanto na busca do parecer de isentas autoridades como, sempre que o assunto permite, na observação do repórter. (MANUAL DE REDAÇÃO E ESTILO, 1997: 24)

Em relação a situações em que existem choques de opinião e posições de acusação e defesa, o *Manual de redação e estilo de O Globo* (Ibid.: 37) destaca que “deve-se cuidar para que os textos a respeito estejam próximos uns dos outros, e com igual destaque, para evitar que o leitor tome conhecimento de apenas um lado da questão”. Entretanto, o texto chama a atenção para o fato de que mostrar apenas a versão da acusação e a resposta da defesa não são suficientes para constituir uma legítima reportagem de investigação, que é “fruto de trabalho exaustivo de levantamento e conferência de informações [...] aquilo que o jornal, por seus próprios meios, verificou ser verdadeiro e digno de publicação” (Ibid.: 47).

O *Manual de ética, redação e estilo* (1994) do jornal *Zero Hora* também traz algumas orientações nesse sentido. Entre as normas éticas estabelecidas pela

publicação encontramos verbetes como “Imparcialidade”, no qual “a reportagem deve abrir espaço a todos os lados envolvidos no assunto, sem qualquer preconceito, favorecimento ou perseguição” (MANUAL DE ÉTICA..., 1994: 17). Outro verbebo que merece destaque é “Precisão”, ao definir que:

O jornalista de ZH tem o dever de conferir a veracidade de informações que possam produzir controvérsia. [...] Zero Hora entende que a simples publicação de versões conflitantes não é sinônimo de imparcialidade. Informações desconstruídas podem confundir o leitor. Cabe ao jornal apurar a verdade, com isenção e abrangência. (Ibid.: 19)

Assim como algumas publicações anteriores, o manual também trata especificamente dos casos de acusação jurídica, indicando que a versão da defesa sempre deve ser publicada, preferencialmente no mesmo dia da versão oposta. Caso haja recusa de entrevista por parte do réu ou das vítimas, ou ainda de seus porta-vozes legais, a orientação é informar ao público sobre a tentativa falha de obter retorno.

Orientação semelhante é encontrada no *Manual da redação do Estado de Minas* (s/d.). A publicação também destaca a necessidade de publicar a versão dos acusados, de preferência, junto a da acusação, corroborando com a ideia de que a grande busca do jornalismo está na procura pela verdade. O texto destaca que o jornal

não se satisfaz com a simples reprodução das diferentes versões. Ser imparcial não é difundir coisas a meio caminho entre a verdade e a mentira, sem o esforço de refletir a realidade. A informação de qualidade reclama um esforço adicional. O jornalista deve procurar ‘a verdade que está camuflada atrás da verdade aparente’. (MANUAL DA REDAÇÃO..., s/d.: 165-166)

Em outros momentos da seção, dedicada ao estabelecimento de um código de ética profissional, salienta-se que “O Estado de Minas não tem assuntos proibidos. A informação deve abrir espaço a todos os lados envolvidos no assunto, sem qualquer preconceito, favorecimento ou discriminação” (Ibid.: 163). E, ainda, que “o jornal abre suas páginas para o debate dos assuntos públicos e, independente de suas posições editoriais, admite o pluralismo e diversidade de opiniões” (Ibid.: 161).

Ao observar as orientações contidas nos manuais é possível destacar que, embora todos eles tratem da diversidade de fontes e versões como critérios a serem seguidos pelos profissionais, o entendimento sobre essas questões são variáveis. As indicações apresentadas nessas publicações e as perspectivas que carregam sobre o assunto podem ser resumidas a partir de alguns termos-chave utilizados. Os manuais do *Jornal Zero Hora* e do *Estado de Minas* relacionam a questão diretamente à ideia de “imparcialidade”. Para o primeiro, esta diz respeito à abertura de espaço, sem favorecimentos, para todos os lados envolvidos. Para o segundo reflete a desejável postura reflexiva do jornalismo ao ir além da reprodução de versões, protagonizando uma investigação da verdade camuflada, ideia que é representada no verbebo “Precisão”.

A postura cética e investigadora por parte dos jornalistas também é destacada pelo manual do jornal *O Globo*. A publicação, além de atribuir à conferência de várias versões a função de verificar fatos e informações, dada a “baixa confiabilidade” de recorrer à memória de uma única fonte, também outorga ao jornalismo o papel de apresentar o trabalho de apuração como um terceiro elemento junto de duas opiniões controversas.

A perspectiva que gira em torno da existência de opiniões polarizadas a serem cobertas pelo jornalismo aparece marcada por expressões como “ouvir o outro lado”, que pode ser vista no manual da *Folha de S. Paulo* e “ouvir os dois lados”, trazida do manual do jornal *Estado de S. Paulo*. No caso da *Folha*, tal orientação é tida como um procedimento a ser adotado nos casos em que as informações apuradas atingem diretamente a pessoas e instituições. No manual do *Estado*, embora a expressão refira-se claramente a dois lados, o texto que a acompanha ressalta a possibilidade de existir um maior número de versões envolvidas em qualquer acontecimento a ser coberto, além de indicar tal procedimento especialmente para casos de acusação.

O termo “acusação” é outro que merece destaque. Entre os cinco manuais observados, os três que não apresentam a indicação direta de “ouvir o outro lado” reúnem instruções sob a perspectiva da acusação. Tanto os manuais do jornal *O Globo*, como *Zero Hora* e *Estado de Minas* ressaltam a obrigatoriedade de publicar as versões da defesa e da acusação e a preferência por publicá-las com a maior proximidade possível, garantindo que a exposição de ambos os lados fique clara para o leitor.

Apesar das indicações mais estritas em relação a esses casos conflitantes, dois dos manuais analisados trazem uma perspectiva mais ampla com relação à pluralidade de versões e ideias através do termo “pluralismo”. O *Estado de Minas* relaciona o pluralismo à diversidade de opiniões e ressalta a necessidade de abrir espaço a todos os lados envolvidos na questão apurada, enquanto o manual da *Folha de S. Paulo* reflete especialmente sobre o falso entendimento do termo que, mesmo estando ligado às várias facetas do episódio jornalístico tende a ser resumido na ideia de “outro lado”.

Algumas considerações

Quando se trata da busca por fontes no processo de apuração, as orientações presentes nos livros de jornalismo e nos manuais de redação se repetem: é necessário buscar sempre mais de uma. Mesmo que alguns autores pontuem a necessidade de checar as várias versões possíveis, se há uma frase que resume essa máxima do jornalismo, essa é “ouça sempre o outro lado”. Entretanto, os motivos apontados para isso são diversos e incluem desde o nível de confiança das informações apuradas, que tende a ser maior quanto maior o número de fontes que as confirmem, até a ideia de que todo e qualquer acontecimento jornalístico pode apresentar duas ou mais versões e perspectivas.

Revisando as teorias que dão aporte ao campo, percebemos que a questão da diversidade de fontes a serem consultadas respondem, em um primeiro momento, ao processo de apuração com vistas à aproximação da verdade dos fatos. Quando olhamos para algumas produções mais atuais e para alguns manuais percebemos uma preocupação maior com a possível gama de opiniões e versões que devem ser respeitadas na construção jornalística.

Entretanto, mesmo que essa consideração seja feita por alguns dos manuais analisados, apenas é destacada quando se está tratando de casos controversos ou de acusação, momentos em que emerge de forma predominante a concepção de “ouvir o outro lado”. De todos os manuais observados, o da *Folha de S. Paulo*, embora traga tal expressão como título de um dos procedimentos a serem seguidos, é o único que problematiza a limitação dessa máxima, se aproximando de uma discussão sobre a efetiva pluralidade dos temas tratados já na introdução do texto e apontando que tal visão redutora “deveria renovar-se na busca de uma compreensão mais autêntica de várias facetas implicadas no episódio jornalístico” (MANUAL..., 2013: 17). Ainda assim, quando olhamos especificamente para as orientações voltadas ao profissional,

vemos novamente a discussão sobre versões e opiniões das fontes girarem em torno de casos conflitantes.

Percebemos assim que a incipiente discussão sobre a pluralidade de fontes no jornalismo, que reduz a ideia a acontecimentos controversos ou de acusação e é legitimada pelos manuais de redação, tanto reflete como é refletida pela máxima do “outro lado” levada a cabo como forma de garantir pluralidade. Esse processo reafirma tais orientações como rituais estratégicos de objetividade (TUCHMAN, 2016) e, conseqüentemente, de pluralidade, compartilhados no campo profissional.

Referências

- AMARAL, L. *A objetividade jornalística*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1996.
- BOMFIM, O. A apuração da notícia. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 20, Rio de Janeiro, 1969.
- BRONOSKY, M. E. *Manuais de redação e jornalistas: estratégias de apropriação*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- BUCCI, E. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COTTA, P. *Jornalismo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Rubio, 2005.
- ERBOLATO, M. L. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. São Paulo: Ática, 1991.
- GONÇALVES, J. F. Quem fala no jornalismo. In: LEAL, B. S.; ANTUNES, E.; VAZ, P. B. (org.) *Para entender o jornalismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 89-102.
- JORGE, T. de M. *Manual do foca: guia de sobrevivência para jornalistas*. São Paulo: Contexto, 2008
- MANUAL DA REDAÇÃO. Belo Horizonte: Estado de Minas, [s.d.].
- MANUAL DA REDAÇÃO: Folha de S. Paulo. 19. ed. São Paulo: Publifolha, 2013.
- MANUAL DE ÉTICA REDACIONAL E ESTILO: organização de Zero Hora. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- MANUAL DE REDAÇÃO E ESTILO. 24. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- MANUAL DE REDAÇÃO E ESTILO O ESTADO DE S. PAULO. 2. ed. São Paulo: Maltese, 1992.
- PATRÍCIO, P. *Tirando o manual do automático: do mapa objetivo ao território transubjetivo nos caminhos do Jornalismo*, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- PINTO, A. E. S. *Jornalismo diário: reflexões, recomendações, dicas e exercícios*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- PINTO, M. Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo. *Comunicação e Sociedade*, v. 14, n. 1-2, Braga, 2000, p. 277-294. Disponível em: <http://bit.ly/2YzNf1G>. Acesso em: 22 mai. 2018.
- ROSSI, C. *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHMITZ, A. A. *Fontes de notícias: ações e estratégias das fontes no jornalismo*. Florianópolis: Combook, 2011.

SIGAL, L. V. *Reporters and officials: the organization and politics of newsmaking*. Lexington, MA: D.C. Heath and Co, 1973.

SOLOSKY, J. O jornalista e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalísticos. In: TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 133-146.

TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2012.

TRAQUINA, N. As notícias. In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 233-246.

TUCHMAN, G. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Florianópolis: Insular, 2016. p. 111-132.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

Televisão e ideologia: as relações de dominação em *Homeland*¹

Andrei Maurey

Doutorando em Comunicação Social pela PUC-Rio, Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio, Pós-Graduado em Comunicação e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), Pós-Graduado em História da Sociedade Brasileira pela Universidade Veiga de Almeida (UVA), Pós-Graduado em Roteiro para Cinema e TV pela UVA, Graduado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá (Unesa).

E-mail:andreimaurey@gmail.com

Resumo: A expansão da televisão mundial para novos modos de transmissão vem impulsionando a produção de ficções seriadas e alcançando vastas audiências. Com isso em mente, é imprescindível observarmos o alcance dessas obras audiovisuais e, sobretudo, compreendermos todo o seu potencial reprodutor e difusor de ideologia. De acordo com John B. Thompson, a ideologia pode ser veiculada pelas formas simbólicas que carregam sentido, podendo ser ele atribuído para estabelecer e sustentar relações de poder sistematicamente assimétricas. Com o objetivo de demonstrar essa reprodução no campo da ficção seriada, este artigo se propõe a uma análise do seriado *Homeland: segurança nacional* (2011), a fim de verificar certos usos sociais das formas simbólicas que reproduzem relações de dominação em um contexto socio-histórico contemporâneo.

Palavras-chave: Comunicação; Ideologia; Mídia; Televisão; Ficções Seriadas.

TV and ideology: the relations of domination in *Homeland*

Abstract: The expansion of world television to new modes of transmission has been driving the production of serial fictions and reaching vast audiences. It is imperative to observe the scope of these audiovisual works and, above all, to understand all their reproductive potential and diffusion of ideology. According to John B. Thompson, ideology can be conveyed by the symbolic forms that carry meaning, which can be attributed to establishing and sustaining systematically asymmetrical power relations. In order to demonstrate this reproduction in the field of serial fiction, this article proposes an analysis of the series *Homeland: National Security* (2011), in order to verify certain social uses of the symbolic forms that reproduce relations of domination in a contemporary socio-historical context.

Keywords: Communication; Ideology; Media; Television; Fiction Series.

¹ Versão revisada e atualizada do artigo apresentado no 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na Universidade Positivo, em Curitiba, de 4 a 9 de setembro de 2017.

Introdução

² Entendemos por ficções seriadas televisivas as obras audiovisuais que criam ou recriam fatos, representando-os de forma fictícia (irreal) em obras compostas de episódios ou capítulos, produzidas para a televisão, para serviços *on demand*, ou via *streaming* na internet.

³ Por “formas simbólicas”, Thompson compreende como “uma ampla variedade de fenômenos significativos desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (THOMPSON, 2009:183).

⁴ Optamos pela primeira temporada somente, visto que suas narrativas ainda não foram “manchadas” ou “deformadas” pela opinião e pelo gosto popular dos telespectadores; pois alcançando-se um público necessário para a renovação de mais uma temporada, o conteúdo ideológico (em prol do lucro) nas subseqüentes poderia diferir drasticamente do projeto inicial a ponto de ter relevância para análise. Some-se a isso o fato de que a excelente resposta por parte do público para com o seriado (gerando uma renovação de mais cinco temporadas até a presente data) já confirma o uso de elementos atrativos suficientes para uma análise significativa e um bem-sucedido compartilhamento de sentidos com a audiência.

⁵ A metodologia utilizada para análise das formas simbólicas do seriado supracitado foi a Hermenêutica da Profundidade, desenvolvida pelo próprio autor (cf. Thompson, 2009).

Nos últimos anos, pudemos notar uma ascensão exponencial na produção de ficções seriadas², indicando uma grande aposta das empresas produtoras nesse mercado global de entretenimento. Suas séries e seriados, impulsionados pela excessiva aprovação da audiência, vêm ganhando proeminente espaço nas grades de horários de diversas emissoras pelo mundo, conquistando novos gêneros, reorganizando temas e preferências, transformando as narrativas e tornando-se um produto passível de consumo por quaisquer grupos sociais. Para isso, elas lançam mão de inúmeros artifícios a fim de seduzir e envolver seus consumidores que, não obstante, além da simples procura pelo prazer, pelos valores estético-culturais ou pelo mero divertimento, agregam esses modelos fornecidos pela mídia e os incorpora à sua vida material, fortalecendo e solidificando o imaginário sociocultural de uma sociedade: “as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo” (KELLNER, 2001: 9).

Isto posto, podemos indagar: que visões de mundo sobre os mais variados temas da vida social (dos mais inerentes aos mais superficiais) solidificam ideologicamente esse imaginário? Suas formas simbólicas³ sustentam e legitimam relações de dominação? O que elas desvelam? Há interesses escondidos por detrás de suas narrativas? Quais práticas retratadas e consideradas “comuns e óbvias” nos proporcionam indícios dessa reprodução ideológica nos mais diferentes âmbitos socio-históricos? Afinal, incrementadas pelo tempero do senso comum, essas reproduções tendem a ser imperceptíveis à primeira vista, justamente por causa do seu poder atrativo e amplitude constitutiva; além, é claro, da evidente naturalização das práticas que, por ocorrerem há tanto tempo, convertem-se em ideias concretas, difíceis de serem desveladas e questionadas.

Visando responder a essas questões, este artigo irá investigar os episódios da primeira temporada⁴ do seriado norte-americano *Homeland: segurança nacional* (2011), em busca de elementos que desvelem uma reprodução ideológica das relações assimétricas de poder (dominação) contida em suas formas simbólicas. Para tanto, tomaremos o objeto de análise como uma construção simbólica significativa, o que exige uma interpretação. Assim, mais do que uma análise sócio-histórica formal ou discursiva, fundamentais para um completo entendimento do objeto, faz-se necessário a construção criativa de possíveis significados; isto é, uma explicação interpretativa (e reinterpretativa) do que está representado ou do que é dito⁵. Por último, é válido salientar que os signos de “expressão do imaginário sociocultural” veiculados pela mídia jamais se tornam fechados e concluídos. Pelo contrário, eles frequentemente ampliam, alimentam e redefinem os traços culturais de uma sociedade. “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais” (Ibid.: 9).

As formas simbólicas e o sentido a serviço da dominação

“A categoria básica para a análise da comunicação e da cultura é a ideologia” (COHN, 1973: 161). Ao contrário do que alguns autores sugerem, não estamos vivendo o fim da ideologia. “A cultura industrial avançada é mais ideológica que sua predecessora, visto que, atualmente, a ideologia está no próprio processo de produção” (MARCUSE, 1973: 31). Se antes o processo de compreensão da reprodução ideológica ocorrida nas sociedades já se tratava de difícil, porém importante tarefa; nos dias de hoje, quando ela se encontra diluída por todos os âmbitos da vida social, torna-se ainda mais imprescindível entender o papel das ideias, dos valores e como determinadas representações sociais existentes em uma sociedade asseguram a coesão e servem de manutenção do *status quo*, paralisando a vontade social e legitimando relações de dominação. Desse modo, primeiramente compreendemos que a categoria *ideologia* é deveras polêmica e, tendo atravessado os últimos séculos como ponto nevrálgico

⁶ Um dos autores que deram fim a esse debate foi Francis Fukuyama, sugerindo que após a queda do Muro de Berlim, o modo de produção capitalista havia atingido seu ápice, coroando a democracia liberal sobre as demais ideologias concorrentes, e que o mundo adentraria um terreno onde não haveria mais espaços para lutas, ou seja, o “fim da história” (cf. Fukuyama, 1992). Todavia, o assunto não está encerrado nos inúmeros debates e produções acadêmicas.

⁷ É de nosso conhecimento o fato de a categoria *ideologia crítica* estar um pouco distante das discussões acadêmicas brasileiras. No entanto, sustentamos a necessidade de dar prosseguimento ao estudo de suas características e aspectos constitutivos, pois uma compreensão mais esclarecida acerca desse fenômeno converte-se em poderosa arma para uma crítica contundente do atual modo de produção da sociedade e sua reprodução na grande mídia. Isto posto, ao contrário do Brasil, a categoria, entre outras variações, segue inserida, com frequência, em inúmeros debates estrangeiros, como em Brick (2013), Carmines; D’Amico (2015), Corner (2016), Downey (2008), Downey; Toynbee (2016), Freedon (2007), Heywood (2007), Jost (2006), Knight (2006), Phelan (2016), Rehmann (2013), Steger (2013) e Zizek (2009).

⁸ O autor faz uso da palavra “mediação” como forma de expressar a mediação através da mídia especificamente, ou seja, o processo geral através do qual a transmissão das formas simbólicas se tornou sempre mais mediada pelos aparatos técnicos e institucionais das indústrias da mídia.

de inúmeros debates; até a presente data, ainda não se pode dá-la como encerrada⁶. Por isso, a citação de Gabriel Cohn se mantém tão atual e defendemos a emergência de pesquisas e estudos brasileiros que retomem a categoria da ideologia e a ponham de volta no patamar que lhe é devido⁷.

Com essa pretensão em mente, apontamos os conceitos de John B. Thompson, focando em sua atenção para os processos sociais e para as formas simbólicas contidas neles. Segundo o autor, nem todas as formas contêm ideologia, mas é através delas que a mesma encontra subterfúgios para a ação. Em outras palavras, a ideologia é o *sentido* atrelado às formas simbólicas no intuito de manter e sustentar relações de dominação. Sua teoria social crítica é robusta e abarca inúmeras categorias e áreas de pesquisa diferentes, por essa razão optamos por estabelecer um recorte condizente com a nossa proposta e que resultasse numa fundamentação teórica suficiente para a posterior análise do objeto.

O autor elabora uma teoria da ideologia em paralelo com os meios de comunicação. Ele defende a importância de estabelecermos um referencial teórico para que possamos compreender apropriadamente os fatores distintivos dos meios de comunicação e seu consecutivo desenvolvimento, ou “a *mediação*”⁸ da cultura moderna”. Logo no início, o pensador americano revela um de seus principais enfoques:

As formas simbólicas, ou sistemas simbólicos, não são ideológicos em si mesmos: se eles são ideológicos, e o quanto são ideológicos, depende das maneiras como eles são usados e entendidos em contextos sociais específicos. (THOMPSON, 2009: 17)

Os usos sociais das formas simbólicas como ideológicas exige uma análise em relação aos contextos socio-históricos específicos nos quais elas são desenvolvidas. Sua preocupação, então, recai sobre os *modi operandi* com os quais as formas simbólicas estabelecem e sustentam relações assimétricas de poder nos contextos em que são produzidas, transmitidas e recebidas. Por conseguinte, concentrando seus estudos para um aspecto da vida social tão real quanto quaisquer outros, ele parte do conceito de ideologia como “ilusões”, “ideias fixas”, “espíritos” ou “fantasmas” que andam junto do povo, procurando e despertando suas superstições e preconceitos (THOMPSON, 2009: 58), e o remonta à luz das condições e variados aspectos das instituições modernas de comunicação de massa. Assim, distanciando-se de uma perspectiva neutra de ideologia, o autor norte-americano se debruça sobre os modos com que as formas simbólicas se entrecruzam com as relações de poder e como o sentido impulsiona o mundo social servindo para reforçar essas relações de dominação (THOMPSON, 2009: 76).

Desse modo, ele reconhece a posição central na história ocupada pelos escritos de Karl Marx e recolhe informações sobre o tema ao longo de suas obras, sistematizando todo esse conteúdo em três concepções distintas de ideologia (THOMPSON, 2009: 49-62): a) a *concepção polêmica*, como uma doutrina teórica e uma atividade que olha erroneamente as ideias como autônomas e eficazes e que não consegue compreender as condições reais e características da vida sócio-histórica; b) a *concepção epifenomênica*, como um sistema de ideias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória; e c) a *concepção latente*, como um sistema de representações que servem para sustentar relações existentes de dominação de classes através da orientação das pessoas para o passado em vez de para o futuro, ou para imagens e ideais que escondem as relações de classe e desviam da busca coletiva de mudança social. É nesta última que ele irá se apoiar para a sistematização de sua concepção crítica de ideologia:

Concepções críticas são aquelas que possuem um sentido negativo, crítico ou pejorativo. Diferentemente das concepções neutras, as concepções críticas implicam que o fenômeno caracterizado como ideologia – ou como ideológico – é enganador, ilusório ou parcial; e a própria caracterização de fenômenos como ideologia carrega consigo um criticismo implícito ou a própria condenação desses fenômenos⁹. (THOMPSON, 2009: 73)

⁹ O autor faz uma importante ressalva: “não é essencial que as formas simbólicas sejam errôneas e ilusórias para que elas sejam ideológicas. Elas podem ser errôneas e ilusórias” (THOMPSON, 2009:76). Assim, ao levarmos em consideração que o erro e a ilusão podem ser uma possibilidade contingente, retira-se o peso epistemológico do conceito.

Uma vez de posse dessas informações, há três aspectos fundamentais que necessitam elucidação.

A noção do sentido

Baseada na concepção simbólica de Geertz, é o significado que incorpora as formas simbólicas. O autor distingue cinco aspectos das formas simbólicas (THOMPSON, 2009: 183-193): a) o *intencional*: as formas simbólicas são expressões de um sujeito e para um sujeito (ou sujeitos); b) o *convencional*: a produção, construção ou emprego das formas simbólicas, bem como a interpretação das mesmas pelos sujeitos que as recebem, são processos que, caracteristicamente, envolvem a aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos; c) o *estrutural*: as formas simbólicas são construções que exibem uma estrutura articulada, isto é, consistem de elementos que se colocam em determinadas relações uns com os outros; d) o *referencial*: as formas simbólicas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa; e) o *contextual*: as formas simbólicas estão sempre inseridas em processos e contextos socio-históricos específicos dentro e por meio dos quais elas são produzidas, transmitidas e recebidas¹⁰. Por último, ele ressalta: “a inserção destas em contextos sociais implica que, além de serem expressões de um sujeito, [...] as formas simbólicas podem carregar traços, de diferentes maneiras, das condições sociais de sua produção” (THOMPSON, 2009: 193);

¹⁰ É válido ressaltar que as características espaciais e temporais das formas simbólicas divergem em algum grau (ou total) do contexto da produção para o da recepção, como é o caso das obras audiovisuais da televisão. No livro, o autor aborda outras modalidades de transmissão cultural (THOMPSON, 2009).

O conceito de dominação

As relações sistematicamente assimétricas de poder, isto é, determinados grupos possuem poder de maneira permanente, sendo inacessível a outros grupos ou indivíduos. Para que possamos compreender esse conceito, devemos esclarecer os aspectos acerca dos *campos de interação*, concebidos como um espaço¹¹ onde os indivíduos ocupam determinadas posições e seguem diferentes trajetórias. Esse processo é determinado pela quantidade, volume e distribuição de recursos, ou “capital”. Há três principais: a) *capital econômico*, a propriedade e os bens; b) *capital cultural*, as habilidades, o conhecimento adquirido e as qualificações; e c) *capital simbólico*, o prestígio, os méritos e o reconhecimento. Dito isso, Thompson denomina de *estrutura social*, as assimetrias e diferenças relativamente estáveis que caracterizam os campos e as instituições sociais, isto é, as assimetrias em termos de distribuição de, e acesso a, recursos de vários tipos: poder, oportunidades e chances na vida. Para o autor, “poder é a capacidade de agir na busca de seus próprios objetivos e interesses: um indivíduo tem poder de agir, poder de intervir em uma sequência de eventos e alterar seu curso” (THOMPSON, 2009: 199). O indivíduo, portanto, age dessa forma, empregando seus recursos disponíveis; e a capacidade que ele tem de agir depende diretamente de sua posição dentro de um campo ou instituição. Por conseguinte, as relações de poder serão consideradas de dominação quando grupos ou indivíduos possuem um poder de maneira estável, de modo que exclua, ou se torne inacessível, a outros;

¹¹ Thompson separa os campos de interação, retirados de uma extensa bibliografia de Bourdieu, do que ele chama de instituições sociais, que seriam conjuntos específicos e relativamente estáveis de regras e recursos, juntamente com as relações sociais que são estabelecidas por elas e dentro delas.

As diferentes formas como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação

Há inúmeras maneiras para isso, principalmente ao prestarmos atenção à interação entre sentido e poder nas instâncias da vida social, isto é, através dos modos de operações gerais da ideologia (*os modi operandi*), atrelados a estratégias típicas de construção simbólica. Elas são (THOMPSON, 2009: 81-89):

1. A *Legitimação*: afirma que as relações de dominação precisam ser representadas como justas e dignas de apoio. Entre as estratégias, encontramos: a) a *racionalização*, quando o produtor, de uma forma simbólica, cria uma cadeia de raciocínio pela qual procura defender, ou justificar, um conjunto de relações ou instituições sociais e com isso persuadir a audiência; b) a *universalização*, os acordos que servem aos interesses de alguns indivíduos são apresentados como servindo aos interesses de todos, e estão sempre abertos a qualquer um que tenha a habilidade de ser bem-sucedido; e c) a *narrativização*, a história conta o passado e trata o presente como parte de uma tradição eterna e aceitável;

2. A *Dissimulação*: afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultadas ou representadas de modo a desviar nossa atenção. Entre as estratégias, temos: a) o *deslocamento*, quando um termo usado para se referir a um objeto ou pessoa é usado para se referir a outro, transferindo conotações positivas ou negativas para este outro objeto ou pessoa; b) a *eufemização*, quando ações, instituições ou relações sociais são descritas de modo a suscitar avaliações positivas; e c) o *tropo*¹², é o uso figurativo da linguagem, mais comum na literatura, embora esteja também presente nas formas simbólicas audiovisuais;

3. A *Unificação*, afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas através da construção de uma unidade que interliga os indivíduos numa identidade coletiva, independente das diferenças que possam separá-los. Entre as estratégias, observamos: a) a *padronização* (ou *standardização*), quando as formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão; b) a *simbolização da unidade*, envolve a construção de símbolos de unidade, de identidade e de identificação coletivas, difundidas através de um ou mais grupos;

4. A *Fragmentação*: afirma que elas podem ser mantidas pela não unificação das pessoas numa coletividade, isto é, segmentando indivíduos e grupos que possam ser capazes de se transformar num desafio real às classes dominantes. Entre as estratégias, temos: a) a *diferenciação*, a ênfase dada às distinções, diferenças e divisões entre pessoas e grupos, apoiando-se nas características que os desunem; e b) o *expurgo do outro*, envolve a construção de um inimigo, interno ou externo, retratado como mau, perigoso e ameaçador e contra o qual os indivíduos são proclamados a resistir coletivamente.

5. A *Reificação*: afirma que elas podem ser estabelecidas e sustentadas pela retratação de uma situação transitória, histórica, como se essa situação fosse permanente, natural, atemporal. Entre as estratégias, encontramos: a) a *naturalização*, quando determinados processos são representados como acontecimentos naturais, de tal modo que seu caráter social é eclipsado; b) a *eternalização*, quando fenômenos socio-históricos são esvaziados de seu caráter histórico e representados como imutáveis, permanentes; e c) a *nominalização* (ou *passivização*), são recursos gramaticais e sintáticos e acontecem

¹² Por “tropo”, o autor entende como uma estratégia, ou grupo de estratégias, como a sinédoque, a metonímia e a metáfora.

quando sentenças e/ou descrições de ação dos participantes são transformadas em nomes, ou quando são colocadas na voz passiva, eliminando assim o sujeito-produtor desses processos.

É fundamental salientar que Thompson não considera esses cinco modos de operações da ideologia como os únicos existentes, tampouco que operam independentemente uns dos outros. Pelo contrário, eles podem se sobrepor e se reforçar mutuamente, tornando as formas simbólicas ainda mais complexas. Para concluir, julgamos bem-sucedida a apresentação de algumas facetas em torno de seu conceito de ideologia crítica, seus diferentes aspectos e perspectivas, e em que patamar se encontra nossa posição. Para a análise, pretendemos levar todo esse manancial teórico a fim de podermos investigar e obter respostas plausíveis sobre a reprodução ideológica das formas simbólicas presentes nas ficções seriadas e em que graus elas sustentam e atuam na manutenção das relações de dominação.

Homeland: o terrorismo ideológico norte-americano

Nem todos os conflitos armados envolvem o uso de meios terroristas. Ao mesmo tempo, incidentes de terrorismo ou mesmo sucessivas campanhas terroristas podem ocorrer na ausência de conflitos abertamente armados, em um ambiente que de outra forma seria classificado como tempo de paz¹³. (STEPANOVA, 2008: 12)

¹³ No original: “Not all armed conflicts involve the use of terrorist means. At the same time, incidents of terrorism or even sustained terrorist campaigns can occur in the absence of open armed conflict, in an environment that would otherwise be classified as peacetime”.

O seriado *Homeland: segurança nacional* (2011) foi ao ar nos Estados Unidos da América no dia 2 de outubro de 2011, pela emissora Showtime, do grupo CBS Corporation. Sua primeira temporada é constituída por 12 episódios e foi desenvolvida por Howard Gordon e Alex Gansa, sendo baseado na série israelense *Hatufim*, criada por Gideon Raff. Foi filmado em Charlotte, Carolina do Norte, por ter sido oferecido melhores incentivos fiscais e por ser bastante parecida com a cidade onde a história se passa, Washington, DC. A temática do seriado reflete as aflições e receios do Ocidente em relação aos problemas globais, políticos e econômicos do Oriente Médio, em um mundo pós 11 de Setembro. A iminência de um novo ataque terrorista em solo americano dirige o comportamento dos personagens e transparece os sentimentos do público norte-americano como um todo. Assim, levando-se em conta o imaginário sociocultural e a proposta idealizada pelos seus criadores, *Homeland* nos pareceu, a princípio, um produto audiovisual de qualidade. O público correspondeu às expectativas e seu impacto foi bastante produtivo¹⁴. Somam-se a isso os prêmios recebidos e a crítica positiva¹⁵ acerca do primeiro episódio.

¹⁴ *Homeland* estreou sua sexta temporada em 15 de janeiro de 2017, ainda mantendo seu vigor do início.

¹⁵ O primeiro episódio atingiu uma nota agregada de 92/100, baseado em 28 resenhas. Disponível em: <https://bit.ly/2vPCyfm>. Acesso em: 9 maio 2019.

A história é sobre Carrie Mathison (Claire Danes), uma oficial da Agência Central de Inteligência (CIA – do inglês Central of Intelligence Agency), que em uma investigação no Iraque consegue de um homem, prestes a ser executado pela Al-Qaeda, uma informação importante sobre um soldado americano que teria se convertido para o lado terrorista. Sem quaisquer pistas sobre um militar que estivesse vivo em território inimigo, ela retorna para os EUA. Contudo, dez meses depois, David Estes (David Harewood), diretor do Centro Contraterrorista da CIA, a convoca para uma reunião e informa aos agentes da CIA que Nicholas Brody (Damian Lewis), um sargento do corpo de Fuzileiros Navais desaparecido desde 2003, havia sido resgatado pelas tropas americanas. Então, ao contar para Saul Berenson (Mandy Patinkin), chefe da divisão do Oriente Médio na CIA, o que ouvira no Iraque, Carrie passa a acreditar veementemente que Brody é o soldado de quem sua fonte falara. Por outro lado, respeitáveis figuras do governo federal e do Exército e Marinha, além do seu próprio chefe (Estes), consideram o sargento um herói americano, preparando um terreno para diversos embates. Nesse sentido, ainda sem superar totalmente a tragédia em Nova York de dez anos antes, Carrie resolve empenhar todas as suas forças para impedir

outro ataque em solo americano e provar que Brody está, de fato, trabalhando para Abu Nazir (Navid Negahban), chefe da Al-Qaeda e terrorista mais procurado do mundo.

Há algo estranho em *Homeland*, e não é sua estrutura dramática, tampouco a sucessão mal elaborada de eventos e ações realizadas pelos personagens. Através de seus episódios, somos postos diante de inúmeras situações implausíveis, improváveis e até mesmo impossíveis. Como a temática, por si só, expressa o interesse (e, de certa forma, também o preconceito) do público norte-americano perante as relações de seu país com o Oriente Médio, seus criadores tinham um arsenal de ferramentas valiosas para explicá-las, mas não foram bem-sucedidos. Algumas raras cenas suscitam tensão, porém são posteriormente substituídas, a fim de sustentarem uma dramaticidade plástica e artificial. No entanto, entendemos os motivos que levaram o público a aceitar o seriado; ele contém muitos elementos cativantes e capazes de elevar os brios do povo norte-americano.

Pelo contexto sócio-histórico do momento em que o seriado vai ao ar e pelo tema proposto, podemos apontar para a violenta revolta emergida na Síria, no início do mesmo ano, 2011. Este conflito interno, iniciado por protestos populares de grupos pró-democráticos, em janeiro, encontrou nas forças do governo de Bashar Al-Assad um grande desafio para a libertação nacional do país. Após inúmeras incursões e mortes de milhares de pessoas, a maioria civis, a guerra passou por uma transformação e formou novos opositores e aliados, passando também a abranger causas relativas à religião e à intolerância. Em novembro daquele ano, portanto 10 meses depois de seu início, navios russos de guerra se aproximaram das águas sírias, assinalando o apoio da Rússia ao governo de Al-Assad e evitando quaisquer intervenções do Ocidente (KHOURY; HAARETEZ, 2011).

Entretanto, o apoio norte-americano à oposição ao governo sírio já ocorria desde 2006 e foi revelado no escândalo do *Wikileaks*, através de telegramas (ZAGORIN, 2006), mais tarde sendo assumido também pelo governo de Barack Obama (U.S..., 2011). Desde então, os EUA contribuem para a guerra, opondo-se aos rebeldes moderados e ao governo de Bashar Al-Assad. A Síria, hoje, é um terreno concebido pelas ideias de emancipação política e libertação por parte dos diretamente envolvidos nos conflitos, e indiretamente pelos interesses político-econômicos das potências mundiais, Rússia e Estados Unidos. A guerra não se resume mais em aliados ou opositores ao regime de Al-Assad; ela ganhou novas dimensões, até então, imprevisíveis. Em um artigo da BBC News, um mapa explica a presença dos grupos no local e suas referidas influências (SYRIA..., 2016). Em 2011, porém, no lançamento do seriado, o Estado Islâmico ainda não tinha se autoproclamado um califado islâmico, embora suas atividades já ocorressem em aliança com a Al-Qaeda, sendo esta desmanchada apenas em 2014 (SLY, 2014). É sobre esta segunda organização fundamentalista, especificamente, e seu líder fictício, Abu Nazir, que Carrie e Saul investigam e tentam desvendar seus passos.

¹⁶ Em 2011, quando os conflitos cresceram a ponto de se tornar uma “guerra”, o Estado Islâmico mantinha relações com a Al-Qaeda e muitas bases de ambos os grupos extremistas estavam localizadas nesses dois países, Iraque e Síria.

¹⁷ A Clozapina é indicada para pacientes com esquizofrenia resistentes ao tratamento, isto é, pacientes com esquizofrenia que não respondem ou são intolerantes a outros antipsicóticos. Disponível em: <https://bit.ly/2PVcpEZ>. Acesso em: 9 maio 2019.

Dado o contexto histórico-social dos conflitos no qual o Iraque¹⁶ participa, passemos efetivamente à análise formal ou discursiva. Nossa crítica separou três questões principais acerca da ideologia expressa no seriado. O primeiro e mais perceptível modo de operação da ideologia em *Homeland* é o da *dissimulação*. Aliás, detectamos uma dupla-dissimulação: o fato de a CIA ser representada como uma instituição quase que completamente inexperiente e despreparada, frente a suprema e impecável habilidade dos terroristas para levar adiante seus planos. Numerosas cenas suscitam essa ideia, reforçando a incompetência e a falta de organização e confiança em seus próprios agentes: primeiramente, Carrie não tem o perfil de uma agente da CIA, suas atitudes e comportamento não condizem com seu ofício e a confiança depositada em sua posição. Além disso, ela toma um antipsicótico (Clozapina)¹⁷ para tratamento de indivíduos portadores de

¹⁸ Entendemos que testes psicológicos e psicotécnicos (*psychological exams*) são aplicados em diversos processos e concursos para agentes da polícia municipal, estadual e federal, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Sendo a CIA uma instituição de inteligência e investigação de âmbito global, sustentamos que a mesma promoveria também esses testes. “O processo de contratação também inclui um exame médico físico e mental completo em relação à realização de funções de trabalho essenciais” (tradução nossa). Disponível em: <https://bit.ly/1Xi6Pcm>. Acesso em: 9 maio 2019.

transtornos mentais graves, sem receita médica, desde o início da vida adulta (ela consegue os comprimidos com sua irmã), portanto, seria reprovada nos testes psicológicos, psicotécnicos e de urina promovidos por quaisquer instituições dessa seriedade e natureza¹⁸. No trabalho, ela também quase nunca é levada a sério, o diretor David Estes constantemente a repreende na frente dos outros, chegando a gritar quando ela o contraria em uma reunião; o mesmo diretor, após um apelo de Nicholas Brody, deixa-o se encontrar face a face com seu torturador árabe (o que é implausível, para não atrapalhar o andamento das negociações); depois, o mesmo torturador se suicida ao cortar seu pulso esquerdo com uma lâmina de barbear, em uma sala pequena, monitorada por câmeras e seguranças, e *ninguém* prestara socorro quando o viu desmaiar (sem essa testemunha, a instituição perde pistas importantes, comprometendo a investigação). Há outras cenas, porém menos significativas que, dentro de um contexto geral, retratam direta e indiretamente a ineficácia, inaptidão e incompetência da CIA para lidar com seus problemas. Logo, defendemos que uma vez retratada com todos esses defeitos e incompetências, quando os telespectadores são postos diante dos planos e ações do grupo terrorista, eles se tornam poderosamente mais qualificados, organizados e eficientes, isto é, dignos de um legítimo apoio popular para que o governo norte-americano continue empregando suas inúmeras campanhas militares voltadas para o “extermínio terrorista”.

Em outras palavras, frente a todo esse despreparo da instituição de investigação e inteligência, as ações de Abu Nazir e seus comparsas nos parece mais bem orquestradas e planejadas. Em apenas um momento ao longo da primeira temporada o plano dos terroristas *aparentou* ter sido frustrado pela CIA. Foi quando Al-Zahrani (Ramsey Faragallah), diplomata a serviço do líder da Al-Qaeda, foi chantageado por Carrie e Saul em troca de informações. No entanto, no dia seguinte, ele conseguiu, às pressas, formar um plano com Tom Walker (Chris Chalk) e explodir uma maleta em plena praça pública, ferindo e matando diversas pessoas. O recado é dado de forma expressa e imediata: se os norte-americanos incomodarem os terroristas, estejam preparados, pois a vingança será veloz e eficaz. O antagonismo CIA x Terroristas, no seriado, revela traços obscuros do imaginário sociocultural norte-americano, como o medo de outro ataque em território nacional e a necessidade da formação de heróis¹⁹. A impressão dos terroristas de estarem sempre “dois passos” à frente da CIA, aliada às representações dos seus ideais “distorcidos” sobre o Ocidente, aponta também para uma estratégia da racionalização, na tentativa de defender e justificar as medidas que vêm sendo adotadas pelo governo americano, isto é, a “inevitabilidade” dos instrumentos militares utilizados para o combate ao terror.

¹⁹ Sabemos da importância que os americanos dão aos seus militares, principalmente aos que combatem em solo estrangeiro e retornam depois de grandes feitos. A propaganda militar é pesada e Nicholas Brody, tendo se tornado “herói americano” após ser resgatado, é um perfeito exemplo da necessidade de criação de heróis na guerra contra o terror.

O segundo modo de operação observado, a *legitimação*, atua conjuntamente com o da *unificação*. As relações de gênero são apresentadas de forma a sustentar e justificar a submissão feminina. Aliás, ao longo dos episódios, percebemos que, invariavelmente, *todas* as personagens femininas são retratadas como indecisas, instáveis ou totalmente dependentes dos respectivos homens que as cercam. Segundo Hank Stuever, crítico do *The Washington Post*, “o que faz *Homeland* se elevar acima de outros dramas pós-11/09 é o desempenho estelar de [Claire] Danes como Carrie – facilmente a personagem feminina mais forte desta temporada”²⁰. Todavia, nossa análise aponta para o exato oposto. Mesmo ocupando um importante cargo, do qual se espera uma alta dose de responsabilidade e racionalidade, não é o que observamos em sua imagem ou pelos seus atos. Logo no primeiro episódio, David Estes e Saul Berenson conversam sobre ela. O primeiro reclama de seu temperamento, enquanto o segundo diz estar “*babysitting*”²¹. Aliás, como dito anteriormente, este vive recriminando-a, inclusive na frente de outros colegas de trabalho. Esse comportamento por parte de seus superiores nos pareceu implausível, pois se essa é a relação diária entre eles no ambiente de trabalho, é inexplicável que ela tenha sido contratada ou que seja tão “eficiente” ou que trabalhe na mesma função por pelo menos dez anos. Em outra cena, bastante

²⁰ No original: “What makes *Homeland* rise above other post-9/11 dramas is Danes’s stellar performance as Carrie — easily this season’s strongest female character”. Disponível em: <https://wapo.st/300zA5o>. Acesso em: 9 maio 2019.

²¹ *Babysitting*, em inglês, é quando uma pessoa toma conta temporariamente de uma criança, por exemplo, quando os pais têm algum compromisso fora de casa. Geralmente, uma garota adolescente é chamada para a função em troca de uma quantia em dinheiro. Portanto, utilizar esse termo para uma mulher adulta é deveras pejorativo e humilhante.

²² Traduzido do site da CIA, na área de aplicação de empregos: “Para salvaguardar algumas das informações mais sensíveis da nação, os oficiais da CIA devem ser altamente confiáveis. Guiados através de todos os aspectos do seu desempenho é o imperativo para aderir aos mais altos padrões de integridade”. Disponível em: <https://bit.ly/1Xi6Pcm>. Acesso em: 9 maio 2019.

dispensável, quando Saul descobre que ela havia colocado câmeras e microfones na casa de Nicholas Brody, ele diz que ela deve procurar um advogado, pois está encarcerada. Sem saída, Carrie se insinua sexualmente para seu chefe, com quem convive há mais de uma década e foi, inclusive, responsável por treiná-la. Esses dois momentos não condizem com o *ethos*²² e o comportamento esperado de uma oficial dessa instituição.

Entretanto, o ponto máximo na reprodução das relações de dominação envolvendo sua personagem é quando ela se apaixona por Brody, o homem que está investigando. No sexto episódio, Carrie o encontra em um bar. Os dois conversam e ela lhe revela traços de sua personalidade à medida que bebem doses de Bourbon. No estacionamento, visivelmente alcoolizada, ela revela o motivo do teste do polígrafo que seria aplicado em Brody nos próximos dias (iriam perguntá-lo se fora ele quem entregara uma lâmina de barbear ao terrorista torturador capturado, Afsal Hamid). Em seguida, entram no carro e fazem sexo. A displicência e o desleixo de Carrie não podem ser explicados pelos seus sentimentos; o fato de estar apaixonada não seria suficiente para ela ter dificuldades para resisti-lo, pelo menos a princípio. A irresponsabilidade com que age, prejudicando o resultado do polígrafo, é mais um traço perceptível dessa reprodução que põe a mulher em uma posição frágil, emocional e submissa ao homem, sendo vergonhosamente capaz de estragar os planos da CIA, a quem deve a máxima dedicação, responsabilidade e disciplina, e tudo por causa de uma “paixão incontrollável”.

Após o teste do polígrafo, mesmo sem indicação alguma de ele ter mentido, Carrie continua sustentando que Brody é, de fato, o soldado convertido pela Al-Qaeda; porém, aceita uma carona e os dois vão parar num sítio no interior. Dois dias se passam e, de manhã, Carrie comenta, sem querer, não ter o chá que ele toma (*Yorkshire Gold*). Ele a põe contra a parede e se irrita quando descobre que foi investigado e filmado em sua casa. Mas num gesto calculista, ele põe a arma sobre a mesa, senta-se e lhe pede que pergunte qualquer coisa. Assim, em meio a respostas dúbias, confusas e mentirosas, principalmente com o telefonema de Saul dizendo que Tom Walker está vivo (e “se trata do soldado convertido”), Brody consegue manter Carrie sob seu controle. Ela lhe pede desculpas, mas ele parte, deixando-a sozinha. O domínio dele nessa complicada relação fica mais evidente quando ela lhe telefona no décimo primeiro episódio pedindo informações pessoais sobre Abu Nazir, mas Brody a entrega para a CIA, revelando a vigilância ilegal em sua residência e o relacionamento amoroso dos dois. Por consequência, David Estes invade a residência de Carrie junto com outros oficiais, já devidamente decidido a afastá-la do cargo e a confiscar todos os documentos de anos de trabalho sobre Abu Nazir, além de outros objetos que possam incriminá-la. Ora, é plausível que o diretor do Centro Contraterrorista da CIA conduza esse procedimento e tome decisões tão importantes apenas baseando-se em um telefonema, sem providência de quaisquer provas e desconfiando de sua agente, cuja ficha se manteve limpa por dez anos? Nessa cena, Carrie perde completamente o seu lado racional e age como uma mulher psicótica e descontrolada (ela havia parado de tomar a Clozapina há algum tempo). Desse modo, ao nos questionarmos sobre a “superioridade” da palavra de Brody e a parcialidade e a velocidade com que Estes comandou essa operação (sem consultar Carrie sobre a veracidade da acusação), nos leva a defender que a oficial da CIA situa-se num patamar inferior ao que seu trabalho condiz²³, sendo indigna da confiança dos homens ao seu redor. Inclusive, Saul Berenson, que nos pareceu o homem mais sensato do seriado, também não interveio, tampouco foi defendê-la. No final, mesmo Brody tendo sido o responsável por arruinar sua carreira, sua moral, seus sentimentos e humilhá-la no ambiente de trabalho (talvez sem chances de recuperá-lo), ainda assim é ela quem lhe pede desculpas e sofre pela indiferença dele.

²³ Apesar de Carrie, desde o início da temporada, apresentar traços psicóticos e ser representada como psicologicamente instável para o trabalho que desempenha, ela sempre esteve correta em suas desconfianças com relação a Nicholas Brody, tornando-a assim, uma profissional “eficiente”, de certa forma. Aliás, Carrie aparenta ser a única capaz de antever os movimentos dos terroristas – não há mais ninguém *inteligente* como ela, na CIA, capaz de decifrar os passos do inimigo?

Entre as outras personagens femininas podemos destacar Jessica Brody. Ao receber a notícia de que seu marido está vivo, ela vê sua relação com Mike Faber se dissipar, pois algo a compele a voltar para seu esposo e retomar o casamento do ponto onde pararam. Contudo, eles parecem estranhos um ao outro, não há amor, não há carinho, a impressão é que são forçados a isso. Curiosamente, Nicholas pouco ou nada faz para salvar seu casamento, relegando à sua esposa todas as responsabilidades para isso. Ela manteve a casa do mesmo jeito de quando ele partira; depois, vendo que o relacionamento dos dois não melhorava, cortou seu cabelo da mesma forma de quando ele a deixou. Em uma discussão com Helen Walker (Afton Williamson), esposa de Tom Walker, Jessica afirma ter errado por ter esperado *apenas* seis anos pela volta dele (e não oito anos, como Helen fez, cuja atitude é destacada como um ponto positivo e respeitável). Além de tudo isso, quando ela finalmente descobre que o marido ainda fez sexo com Carrie, ela o perdoa imediatamente. Tudo isso nos leva a destacar a forma submissa como a personagem foi construída. Por que ela se considera culpada de “traição” mesmo tendo esperado seis anos? Por que, apesar de não haver mais sentimentos profundos entre ambos, eles continuam se autodilacerando emocionalmente? Mike ainda insiste para Jessica considerar um futuro com ele, mas ela está decidida, nada irá tirá-la do caminho de reconstituir sua família. Jessica, portanto, é representada como uma mulher recatada, educada para servir ao marido e cuidar dos filhos. Temos pouco acesso aos seus atributos profissionais e/ou sociais, mas quando faz requisições ao marido, coloca-se sempre em uma posição de esposa preocupada com sua família e inferior a ele, nunca como uma mulher independente e realizada.

O terceiro modo de operação detectado é o da *fragmentação*. O personagem de Nicholas Brody é dúbio, instável e desinteressante. Em muitos momentos, não cremos no fato de que passara oito anos distante de sua esposa e filhos, tampouco enfrentado as experiências impostas pelos terroristas. Suas atitudes aparentam surgir de causas randômicas, arbitrárias e sem sentido. Brody não alavanca a trama, ele age apenas por reatividade²⁴. Quando a bomba americana explode, matando o jovem Issa Nazir a caminho da escola, suspeitamos se tratar de uma crítica à política norte-americana no combate à Al-Qaeda. No entanto, as cenas seguintes desmistificam essa hipótese e apontam para o uso das estratégias de diferenciação e expurgo do outro. O líder terrorista é sempre representado como um sujeito frio, calculista e ardiloso. Quando vela seu filho, não é diferente; quem chora é Brody, pois *ele* é humano. Nazir é incapaz de chorar; assim, esse ideal construído para os terroristas no seriado não permite, portanto, se quer um traço de humanidade. E aquilo que não é humano, “tem o aval para ser exterminado como pragas”.

Em outro exemplo, no décimo primeiro episódio, Brody e sua família saem para jantar fora. Ao se aproximarem do restaurante, ele diz ter se esquecido das escovas de dente e combina de encontrá-los à mesa. Então, ele se desvia do caminho e entra numa loja de roupas, seguindo diretamente para uma sala no fundo, onde se encontra com um sinistro alfaiate, que o cumprimenta em árabe. Brody experimenta o colete-bomba e aprende como detoná-lo, enquanto discorre sobre o fato de sua cabeça ser arrancada do corpo e se manter intacta após a explosão, tudo com uma assustadora frieza. O sargento não demonstra qualquer abalo emocional ou psicológico, ele está “decidido” em sua missão. Aliás, por que se encontrar com o alfaiate justamente no momento em que está prestes a ter um jantar em família? Não haveria outro momento para isso? No entanto, temos ainda de indagar de onde vem tamanha vontade de vingança contra o governo norte-americano, quando bem próximo a ele estão sua esposa e filhos. A morte de Issa foi obviamente injusta, mas os anos de convivência em seu país de origem, as recordações de sua família e amigos, sua vida pré-cativeiro não seriam levados em conta? Afinal, se ele cumprisse a sua missão e fosse bem-sucedido, seu nome cairia na desgraça, sua família seria arruinada, sofreria preconceito, o que

²⁴ Entendemos, pelo final da temporada, que como Nicholas Brody estava realmente a mando do líder da Al-Qaeda, deveria ter ele mesmo procurado formas de colocar o plano em ação, visto que as situações pelas quais enfrentou, embora até “previsíveis” em certo sentido, não aconteceriam exatamente como planejado anteriormente por ele e Nazir. Portanto, ele é quem deveria ter proporcionado a trajetória que culminaria na resolução da missão.

tornaria suas vidas nos Estados Unidos algo impraticável. Em Brody, não vemos se quer uma chance de arrependimento, apesar de, em cima da hora, sua filha o salvar, também por culpa de Carrie, que foi até sua casa alertá-los dos planos de vingança de seu pai.

²⁵ O retorno de Tom Walker permanece um mistério, pois mesmo sendo impossível sua entrada no país por meios legais (ele era um militar dado como morto), o que iria arruinar os planos dos terroristas, nos resta indagar os motivos que o levou a aceitar as regras dessa missão.

²⁶ Ao longo dos episódios, vemos que Abu Nazir trata Brody de forma diferenciada, tornando ele o professor de inglês de seu filho e deixando-o conviver livremente em sua residência, por exemplo. Por que Walker não poderia ser o professor de inglês? Que impedimentos ele tem para esse ofício?

²⁷ Se tomarmos como referência o tratamento dado ao Brody pelas autoridades políticas e militares americanas, isto é, colocando-o acima de qualquer suspeita (apenas Carrie desconfia dele), defendemos que Walker, recebendo o mesmo tratamento, teria chances superiores de levar adiante a missão sem quaisquer interrupções.

²⁸ Walker não atira diretamente no vice-presidente americano, isto seria parte da missão ou ele é incompetente?

Sobre as questões étnico-raciais, porventura, localiza-se uma das mais importantes reproduções das relações de dominação de todo o seriado, uma vez que abarca as questões abordadas anteriormente, além do preconceito racial. Brody e Walker foram capturados juntos pelos combatentes da Al-Qaeda no Iraque. Como os planos de Abu Nazir para Walker eram outros, manteve-o vivo (escondido de Brody) e os dois tomaram rumos diferentes. Brody deixou se fazer resgatado, voltou para seu país e se tornou herói nacional; aproximou-se dos filhos e da esposa, reconstituindo sua família; fez aparições na televisão; foi convidado pelo vice-presidente a concorrer nas eleições para deputado; enfim, recebeu todas as regalias necessárias para ocultar suas reais intenções. Entretanto, Walker retorna aos Estados Unidos²⁵ por debaixo das sombras, pela porta dos fundos, sem direito a se reencontrar com sua família. Ademais, em todas as cenas sua expressão facial é de revolta e fúria, enquanto Brody é calmo, sorri e age racionalmente. Aliás, se o ataque que vitimara Issa Nazir motivou Brody para a missão, o que teria motivado Walker para essa vingança irracional ao seu país? Se ambos foram convertidos com sucesso por Abu Nazir, mesmo com tratamento diferenciado²⁶, por que o soldado branco teria todas essas regalias e o negro não? Por que privar Walker de bancar o herói ao lado do amigo enquanto aguarda o momento de completar a sua parte²⁷ na missão?

Em meio a algumas poucas explicações no último episódio, surgem mais dúvidas do que respostas. As ações desencadeadas por esses dois personagens deixam transparecer um manancial de estratégias, como o deslocamento, a eufemização, a simbolização da unidade, a diferenciação, o expurgo do outro e a naturalização. Walker, do alto de um prédio, atira na amiga do vice-presidente americano²⁸ e em outros seguranças, criando caos e fazendo com que todos corram para o esconderijo, onde Brody acionaria a bomba e mataria a todos. Prestes a apertar o botão, sua filha, Dana, liga para seu celular e ele desiste da missão. Mais tarde, quando se encontra com Walker, defende-se afirmando que o colete não funcionou, mas que isso pode ter sido “uma coisa positiva”, pois as relações recém adquiridas com o futuro presidente dos EUA são mais importantes (por que não chegou a essa conclusão anteriormente, poupando todo o trabalho da missão?). Abu Nazir fala com Brody e aceita seu novo plano, mas ele teria de provar ser “confiável” novamente. Em seguida, o sargento norte-americano, então, dá um tiro na cabeça de Walker e conclui-se o máximo absurdo: Nazir pedira ao soldado que o “traiu” para exterminar aquele que lhe fora fiel o tempo todo. Por esse conjunto de elementos, defendemos que a ideologia expressa no seriado, portanto, sugere uma sustentação das relações de dominação étnicas: um branco consegue colocar a racionalidade acima de tudo e tomar sempre a decisão correta (abortar a missão), recebendo como prêmio o amor de sua família e de sua pátria; enquanto um negro, representado como desequilibrado, inconsequente e instável (porém obediente e fiel) tem como presente do destino uma morte covarde em um duto de esgoto, sem direito a méritos ou mesmo a um digno funeral.

Conclusão

Na verdade, há uma forma simples de os Estados Unidos reduzirem de maneira muito significativa a quantidade de terrorismo no mundo, e que consiste, simplesmente, em pararem de apoiá-lo e de participar dele. Isso surtiria um grande efeito, por si só. Não resolveria tudo, bem entendido, mas boa parte do terrorismo desapareceria. (CHOMSKY, 2005: 99)

Neste artigo, expusemos a reprodução ideológica das relações de dominação contidas no seriado *Homeland: segurança nacional* (2011); mais especificamente, pretendemos demonstrar que a CIA, através de seus diretores e oficiais, é retratada como uma instituição confusa, despreparada, incompetente; salientando, com isso, a organização, a eficiência e o poderio dos combatentes terroristas da Al-Qaeda, em prol de uma formação imagética concreta de um inimigo que necessita ser “exterminado” a qualquer custo. Em outros pontos, interpretamos as formas simbólicas e tecemos críticas, pois acreditamos que conforme fora estruturada dramaticamente, o seriado ressaltou e corroborou com pontos importantes acerca dessa reprodução. A inverossimilhança e a implausibilidade nas tantas cenas que analisamos, destacam aspectos propositais de sustentação da trama e de um suspense plástico e pueril. Percebemos também problemas étnico-raciais e de gênero, posicionando mulheres, negros e árabes em planos inferiores perante os demais personagens brancos e homens, reforçando e ratificando essas relações de dominação. Por último, apontamos para estratégias que unificam os terroristas dentro de uma só esfera, transformando a guerra ao terror em algo legítimo e digno da obtenção de respaldo público que, em vez de interesses universais voltados para o bem-estar da população, serve a propósitos políticos particulares, de uma elite dominante.

Em consequência disso, defendemos a importância de um olhar crítico sobre os produtos audiovisuais da grande mídia e suas formas simbólicas, afinal ao mesmo tempo em que ela nos fornece determinados modelos para seguirmos e agregarmos aos nossos próprios valores, devemos estar sempre atentos ao seu conteúdo. A reprodução ideológica é eficaz e viabiliza os mais variados símbolos e sentidos, cristalizando o imaginário sociocultural de uma sociedade e representando ideias que servem à manutenção da dominação. A realidade social é algo que atinge a todos, por isso a nossa enorme preocupação em conferir, analisar e desvelar como as inúmeras formas simbólicas são transmitidas pela grande mídia e em que contextos e propósitos elas são reproduzidas e disseminadas.

Referências

- BRICK, H. The end of ideology thesis. In: SARGENT, L. T.; FREEDEN, M.; STEARS, M. *The Oxford handbook of political ideologies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 90-112.
- CARMINES, E.; D'AMICO, N. The new look in political ideology research. *Annual Review of Political Science*, Palo Alto, v. 18, p. 205-216, 2015.
- CHOMSKY, N. *Poder e terrorismo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- COHN, G. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. São Paulo: Fronteira, 1973.
- CORNER, J. “Ideology” and media research. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 38, n. 2, p. 265-273, 2016.
- DOWNEY, J. Recognition and the renewal of ideology critique. In: HESMONDHALGH, D.; TOYNBEE, J. *The media and social theory*. London: Routledge, 2008. p. 59-74.
- DOWNEY, J.; TOYNBEE, J. Ideology: towards renewal of a critical concept. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 38, n. 8, p. 1261-1271, 2016.
- FREEDEN, M. *The meaning of ideology: cross-disciplinary perspectives*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- FUKUYAMA, F. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HEYWOOD, A. *Political ideologies: an introduction*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- JOST, J. The end of the end of ideology. *The American Psychologist*, Washington, DC, v. 61, n. 7, p. 651-670, 2006.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- KHOURY, J.; HAARETZ. Report: Russia warships to enter Syria waters in bid to stem foreign intervention. *Haaretz*, Tel Aviv, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2VcOG47>. Acesso em: 9 maio 2019.
- KNIGHT, K. Transformations in the concept of ideology in the twentieth century. *American Political Science Review*, Cambridge, v. 100, n. 4, p. 619-626, 2006.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- PHELAN, S. Reinvigorating ideology critique: between trust and suspicion. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 38, n. 2, p. 274-283, 2016.
- REHMANN, J. *Theories of ideology: the powers of alienation and subjection*. Leiden: Brill, 2013.
- SLY, L. Al-Qaeda disavows any ties with radical Islamist ISIS group in Syria, Iraq. *The Washington Post*, Washington, DC, 3 fev. 2014. Disponível em: <https://wapo.st/2Hbx1oz>. Acesso em: 9 maio 2019.
- STEGER, M. Political ideologies in the age of globalization. In: SARGENT, L. T.; FREEDEN, M.; STEARS, M. *The Oxford handbook of political ideologies*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 214-231.
- STEPANOVA, E. *Terrorism in asymmetrical conflict: ideological and structural aspects*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SYRIA: the story of the conflict. *BBC*, Londres, 11 mar. 2016. Disponível em: <https://bbc.in/2zzN5g9>. Acesso em: 9 maio 2019.
- THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- U.S admits funding Syrian opposition. *CBC News*, Toronto, 18 abr. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2VTn8oW>. Acesso em: 9 maio 2019.
- ZAGORIN, A. Syria in Bush's cross hairs. *Time*, Washington, DC, 19 dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/1Y6LjsV>. Acesso em: 9 maio 2019.

Mensagens de afeto: uma reflexão sobre o valor pedagógico da publicidade a partir do anúncio Balões da Apple¹

Beatriz Braga Bezerra

Professora do curso de pós-graduação em Gestão e Produção Cultural da Faculdade Frassinetti do Recife, (Fafire). Doutora em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM, Mestre em Comunicação pela Ufpe e graduada em Publicidade e Propaganda pela Unicap.

E-mail: beatriz.braga@hotmail.com

Resumo: O valor pedagógico da publicidade, aqui delimitado pela capacidade de difundir conhecimento, promover transformações sociais, propagar condutas e estilos de vida associados a produtos e marcas, nos impulsiona à reflexão sobre o campo comunicacional enquanto esfera midiática de disseminação e construção de vínculos afetivos. Partindo de uma revisão literária, analisamos um anúncio publicitário objetivando elucidar como se articula a possível parceria entre conteúdos comerciais e apelos sensíveis.

Palavras-chave: Comunicação e Consumo; Publicidade; Valor Pedagógico; Afeto; Apple.

Affective messages: a reflection on the pedagogical value of advertising from Apple's ad balloons

Abstract: The pedagogical value of advertising, here delimited by the ability to spread knowledge, promote social transformations, propagate conducts and lifestyles associated with products and brands, impels us to reflect on the field of communication as a media sphere of dissemination and construction of affective bonds. Based on a literary review, we analyzed a commercial to elucidate how to consolidate the possible partnership between commercial content and sensitive appeals.

Keywords: Communication and Consumption; Advertising; Pedagogical Value; Affection; Apple.

¹Esse trabalho foi apresentado no Grupo de Trabalho 06 – Comunicação, Consumo e Subjetividade, do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

Introdução

Maria Aparecida Baccega (2004) entende que o desenvolvimento tecnológico transformou as noções de tempo e espaço e, com isso, as pessoas passaram a construir novas formas de socialização por todo o planeta. Os meios de comunicação, nesse momento, desempenham uma importante função, concorrendo com os agentes formativos tradicionais – a família e a escola –, a preferência dos sujeitos na constituição de seus valores e a caracterização de seu imaginário (BACCEGA, 2004: 2).

Vivemos em um mundo que os meios de comunicação construíram para nós selecionando aquilo que devemos enxergar e ensejando um modo específico de interpretação a partir de um ponto de vista determinado por eles (BACCEGA, 2004). Roger Silverstone (2011: 12) explica que a mídia é onipresente e que não teríamos como fugir dela e de suas representações, pois “passamos a depender da mídia, tanto impressa como eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência”.

Para Silverstone (2011: 25), é preciso assimilar que a “mídia é do cotidiano e ao mesmo tempo é uma alternativa a ele”, isto é, nossas vidas alimentam a produção de informação midiática e, simultaneamente, podemos optar por consumir a vida por intermédio da mídia, como uma realidade alternativa editada. Faz-se necessário entender ainda que “o mundo é editado e assim ele chega a todos nós; que sua edição obedece a interesses de diferentes tipos, sobretudo econômicos, e que, desse modo, acabamos por perceber até a nossa própria realidade do jeito que ela foi editada”, como afirma Baccega (2004: 6). A realidade do modo que passamos a enxergar foi construída, recortada e fragmentada pela mídia. É apenas um extrato, um destaque dado em um plano mais amplo. “Editar é reconfigurar alguma coisa, dando-lhe novo significado, atendendo a determinado interesse, buscando determinado objetivo, fazendo valer determinado ponto de vista”. (BACCEGA, 2004: 6)

Dentre esses discursos da mídia que, de certa forma e maneira, “vão construindo a cidadania” (BACCEGA, 2003: 9) ao propor uma noção de certo e errado guiando o público para determinados modos de ver, interpretar e de agir no mundo, destacaremos aqui as narrativas publicitárias por considerarmos sua representatividade como uma espécie de catalisador social adicionando camadas afetivas e simbólicas em torno de produtos, marcas e serviços. Para Everardo Rocha (2006: 11), a publicidade “ensina modos de sociabilidade enquanto explica o que, onde, quando e como consumir”.

Através dela [da publicidade] podemos conhecer a nós mesmos, como quem assiste, na tela, às nossas vidas reproduzidas em fragmentos. E muitos deles são curiosas cenas que permitem exercícios de imaginação, embaralhando limites, questionando precárias diferenças entre os polos da ilusão e da verdade [...]. Esses fragmentos revelam nosso modo de ser, nossos afetos e, sobretudo, nossas práticas de consumo. (ROCHA, 2006: 12)

Para Rocha (2006: 18), um anúncio publicitário é um recorte do mundo propício para a interação social, um ideal “lugar de encontro”. Nos vídeos publicitários, as pessoas interagem da mesma forma que fazem em suas relações sociais no dia a dia, considerando a liberdade ficcional, poética e estética dessas narrativas, evidentemente. “Pequenos cotidianos são selecionados como espelhos da vida, como formas de *bem viver*, como *momentos felizes* entre pessoas” (ROCHA, 2006: 18, grifos do original).

Dominique Quessada (2003: 12) acredita que não são apenas as marcas que se comunicam com os consumidores por meio dos anúncios publicitários e sim os consumidores que se comunicam entre si em função do “reconhecimento recíproco de um mesmo pertencimento”, ao encontrarem algo em comum naquela situação

de consumo construída. “Através da publicidade, a sociedade comunica-se/comunga consigo mesma [...]. A publicidade comunica a comunhão pelo objeto, ao mesmo tempo em que comunica o objeto da comunhão” (QUESSADA, 2003: 13).

O sistema publicitário, como nomeia Rocha (2006: 26), “atribui conteúdos, representações, nomes, significados ao universo dos produtos [...]. Muitos deles não fariam sequer sentido se não lhes fosse colada uma informação publicitária”. A partir dos anúncios, portanto, podemos conhecer produtos, visualizar situações cotidianas em que estão sendo utilizados, criar empatia, identificação e afeto pelos objetos anunciados, reconhecer e criar conexões com outros consumidores que também comungam do interesse pelo bem divulgado e, por fim, compreender a relevância de tal produto, serviço ou marca em nossas vidas, chegando, possivelmente, a adquiri-lo. Mas, para além do ato da compra, a publicidade propõe estilos de vida e formas de consumir ao costurar uma rede de significados que vinculam os bens ao nosso cotidiano. E, ainda, defendemos aqui, desempenha a tarefa de formação cidadã juntamente com as agências educacionais mais conservadoras como a escola, a família e as religiões. Ao tratar da exposição e inserção de produtos no dia a dia da população, a publicidade constrói imaginários simbólicos e se utiliza de seu valor pedagógico visando estabelecer conexões afetivas com seus possíveis consumidores.

Sublinhando, portanto, nosso argumento sobre o valor pedagógico da publicidade, circunscrito aqui na capacidade de difundir conhecimento, promover transformações sociais, propagar condutas e estilos de vida associados a produtos e marcas, buscaremos perceber, neste trabalho, de que maneira se entrelaçam as mensagens de afeto aos tecidos comunicativos da publicidade. Para tanto, partimos de uma revisão literária que inclui, dentre outros, os aportes teóricos de José Luiz Aidar Prado (2013) a respeito da convocação midiática; de Everardo Rocha (2006) acerca do consumo de anúncios publicitários; e de João Anzanello Carraschoza (2004; 2012) no tocante à construção das cenas de consumo e à compreensão das linhas de força apolínea e dionisíaca, recursos suasórios de grande importância para os textos publicitários. A partir da análise estrutural da narrativa, ancorada nos estudos de Roland Barthes (2011), pretendemos elucidar diante do anúncio *Balões* da Apple como se articula a possível parceria entre conteúdos comerciais e apelos sensíveis.

A convocação e o *coaching* midiático

Retomando o contexto do “contrato de comunicação” explicitado por Patrick Charaudeau (2006)², José Luiz Aidar Prado (2013: 46) defende o entendimento do “quadro de referência”, aquele cenário em comum criado pela mídia para que os sujeitos tenham um repertório compartilhado como ponto de partida para a discussão sobre a convocação exercida pelo campo comunicacional. O autor entende que os indivíduos buscam os conteúdos midiáticos não somente com o intuito de informar-se sobre o mundo, mas, sobretudo, para adquirir um ponto de vista já elaborado, um ângulo específico sobre um assunto determinado “para se integrar, ao se informar, para se localizar, para ter narrativas de enquadramento do mundo” (PRADO, 2013: 54).

Considerando que os conteúdos midiáticos tecem pontos em comum entre nós, Prado teoriza sobre a convocação midiática esmiuçando especialmente o poder da visualidade, da sonoridade e da escrita na criação de um “ambiente artificial em que a cultura é a nova natureza e em que a vivência corporal é convocada pelos dispositivos a partir de todos os sentidos” (PRADO, 2013: 46).

² O contrato de comunicação se refere ao acordo tácito do ato comunicativo em que se reconhecem as condições implícitas ao processo de troca. Um exemplo seria a condição de identidade, na qual os participantes devem ter conhecimento de quem são os sujeitos envolvidos no ato comunicativo.

Na atualidade, participar do espetáculo é a forma do *reality show*, mas de modo invertido, em que a realidade é que se torna a cena do artifício, cena que anseia ser fogos de artifício, em que a ação esquenta pela convocação simultânea dos corpos em comunidade à beira da praia, torcendo por um *happy new year*.

A convocação é para vermos juntos o espetáculo, para curtirmos juntos as sensações de gozo [...]. Juntos, mas cada qual visando o topo. Que os melhores cheguem primeiro. (PRADO, 2013: 46)

Utilizando o *reality show* como uma metáfora para denunciar a espetacularização de nosso cotidiano artificial, Prado evidencia também a competitividade impulsionada pela mídia. A convocação midiática pontuada nesse trecho não se limita apenas ao âmbito sensorial hedonista do culto ao prazer e ao gozo, mas avança no sentido do consumo frenético do novo, dos conselhos e fórmulas que visam uma espécie de otimização individual dos sujeitos.

A convocação é [...] um empuxo à interatividade para que o consumidor dê resposta a esse apelo. É preciso produzir circuito pulsional, circulação de sentidos-sensações. A convocação é apelo para que os consumidores participem, emitam, façam parte da comunicação e do consumo. Estruturalmente, a convocação já aguarda o *feedback* do consumidor desejante, que se expressa de modo a retroalimentar o subsistema. (PRADO, 2013: 40)

A convocação midiática, desse modo, está pautada na reconfiguração do cotidiano em roteiros ficcionais, em narrativas que aproximam o entendimento de sucesso ao consumo de um estilo de vida determinado e um comportamento específico (PRADO, 2013: 48). Envolvidos nesses projetos modeladores promovidos pela mídia, passamos a interagir com outros membros das comunidades que se formam diante de conteúdos em comum, verdadeiros “pacotes cognitivos modalizadores de identidades” (PRADO, 2013: 42) e, imersos nessa dinâmica libidinal do aperfeiçoamento, nos colocamos à disposição da mídia para retroalimentar seu sistema de produção de conteúdo; exercemos a função de replicadores desse imperativo do consumo e do gozo.

A esse horizonte de convocação acionado pela comunicação, Castro (2016: 7) finca o conceito de *coaching* midiático: “a promoção de modos de ser e estilos de vida baseados em práticas de consumo na pedagogia social desenvolvida pelos mais diversos dispositivos midiáticos”. Para a autora, seria possível localizar essa prática de “tutoria social”, de modo mais evidente, em *reality shows* de transformação (CASTRO, 2016: 7). Nos *reality shows*, notadamente nos *makeover shows* (programas de transformação), uma equipe de produtores e especialistas se empenha na consultoria em diversos segmentos como saúde e estética, decoração e organização doméstica e, até mesmo, na questão da convivência familiar, como é o caso do *Supernanny*³, versão brasileira do programa inglês de mesmo nome. A educadora Cris Poli sugere mudanças no comportamento de famílias que enfrentam dificuldades de relacionamento na rotina, sobretudo a respeito da disciplina dos filhos. De acordo com Castro (2016: 7-8), “no intuito de engajar os sujeitos no *ethos* da transformação, inseri-los na busca interminável e ostensiva por versões mais adequadas deles próprios, utiliza-se a autoestima como moeda de troca na prescrição de modos de ser e de viver”.

Não se limitando aos *reality shows*, o *coaching* midiático pode ser avistado em outros produtos “agentes da pedagogia social promovida pela mídia”, afirma Castro (2016: 13) ao resgatar campanhas publicitárias que proporcionam uma reflexão a respeito da representação dos idosos na mídia. No anúncio *Para sempre*, de O Boticário – assinado pela AlmapBBDO em 2015⁴ –, acompanhamos a declaração de amor de um senhor por sua esposa. No vídeo, vemos um homem de cabelos brancos e uma mulher mais jovem. Apenas ao final do filme entendemos que aquela é a imagem que ele tem dela, mais nova. “Toda vez que eu a vejo é como se fosse a primeira vez que eu a vi”, diz o texto dando ênfase ao tom carinhoso e apaixonado.

O *coaching* midiático tecido nesse anúncio destacado por Castro (2016) nos impulsiona ao pensamento de que a beleza defendida pela marca estaria associada apenas aos jovens e, assim sendo, caso os sinais do envelhecimento se apresentem,

³ Disponível em: <http://bit.ly/2YERWrj>. Acesso em: 5 abr. 2018.

⁴ Disponível em: <http://bit.ly/2Egp3Kd>. Acesso em: 5 abr. 2018.

os produtos dessa empresa poderiam ajudar a amenizá-los. A mensagem publicitária, nessa situação, desvia – ainda que problematicamente – da questão da velhice e de outros temas transversais, ficcionalizando e abrilhantando a rotina da relação amorosa do casal e promovendo a sensibilização dos espectadores. Ao se utilizar, desse modo, da emoção e das dinâmicas do entretenimento, a comunicação midiática – principalmente a publicitária – se esforça para cativar a audiência e fazer com que sua mensagem e, especialmente, seu emissor, conquistem um espaço afetivo na memória do público (CASTRO, 2016: 13).

Pode-se dizer que uma das principais ambições de uma marca é tornar-se *top of mind*: ser uma referência, a primeira lembrada pelo consumidor quando pensa no segmento ao qual ela integra. Para isso, os especialistas acreditam ser importante encontrar maneiras para maximizar presença da marca no cotidiano de seus clientes visando constituir uma vinculação emocional com o consumidor. (CASTRO, 2016: 5)

A utilização do viés emotivo, do entretenimento e da ludicidade compõe o rol de estratégias recorrentes ao campo comunicacional, especialmente nos conteúdos publicitários. Essa via de acesso aos consumidores por intermédio da afetividade pode suavizar o caráter de convocação e aprendizagem social proposto pela mídia, visto que não necessariamente o *coaching* midiático se faz tão evidente (CASTRO, 2016: 4).

A função do anúncio publicitário e a construção da cena de consumo

Segundo Rocha (2006: 16), a função primeira do anúncio publicitário é comercializar produtos e serviços, mas nos questiona o autor: “será que toda essa tamanha parafernália – tempo, pessoas, espaço, dinheiro, tecnologia –, implicada no anúncio e incorporada de forma tão enfática em nossa vida social, não pode estar realizando mais do que vender um produto ou um serviço?” (ROCHA, 2006: 16). Nesse sentido, Rocha defende que primeiramente se faz necessário distinguir os dois tipos de consumo associados ao universo publicitário: o primeiro é o consumo do anúncio em si e o segundo é o consumo dos produtos veiculados nessa narrativas comunicacionais.

Podemos pensar que em cada anúncio vendem-se, significativamente, mais estilos de vida, visões de mundo, sensações, emoções, relações humanas, sistemas de classificação do que bens de consumo efetivamente anunciados. Produtos e serviços são vendidos para quem pode comprar; os anúncios, entretanto, são vendidos indistintamente. (ROCHA, 2006: 16)

Ao divulgar produtos e serviços, portanto, a publicidade os incorpora ao cotidiano articulando essas práticas de consumo à vida, “fazendo com que o produto transite na direção de um domínio específico do humano, do social, do cultural” (ROCHA, 2006: 17). Os anúncios, então, não limitam sua atividade ao diálogo de apresentação dos bens e suas vantagens com o intuito comercial, mas estruturam modos de ser, estilos de vida e propagam também conhecimento técnico nas mensagens que se entrelaçam em seu texto promocional.

Nessas produções publicitárias incute-se, em meio às narrativas, a chamada cena de consumo. João Anzanello Carrascoza (2012: 105) entende por cena de consumo o “detalhe expressivo da narrativa publicitária que, por assim ser, apoia-se numa estética de sugestão”. Isso é, a cena de consumo, de modo semelhante ao que ocorre nos roteiros cinematográficos e obras literárias, delineia o “universo ficcional de uma marca” (CARRASCOZA, 2012: 105). Ao construir uma narrativa publicitária – um anúncio –, os produtos e marcas figuram em uma história como personagens de um romance, em um contexto fictício elaborado para gerar identificação com o público e fazer com

que os consumidores se vejam nessa situação criada e possam se imaginar diante desse cenário, entrando em contato com tais elementos.

Assim como o detalhe contribui para a verossimilhança da narrativa realista, a cena de consumo, de algo material ou simbólico – um detalhe, como vimos, igualmente isolado dentro do enredo e que o “criativo” procura, tal qual um fingidor, não dar muita importância –, também cumpre esse papel na narrativa publicitária. Ela é concebida para que o espectador, acompanhando o movimento da história, de repente, “veja” e “perceba” o produto, ou os benefícios que ele lhe traz se o consumir. (CARRASCOZA, 2012: 111)

A estratégia persuasiva publicitária, vislumbrando essa estética de sugestão, poderia se sustentar por meio de dois principais eixos suasórios: o apolíneo e o dionisíaco. As tramas mais voltadas para o viés apolíneo apresentariam maior objetividade, lógica e racionalidade e os textos de abordagem dionisíaca se utilizariam mais da emoção, da ludicidade e do humor, explica Carrascoza (2004: 31):

Trata-se, pois, de uma gradação, em que a fiação verbal, como um pêndulo, ora pode se afastar muito ora pouco de cada um dos extremos. De acordo com as peculiaridades do produto ou serviço em questão, os objetivos da marca anunciante e o perfil do público a que se destina a mensagem, torna-se conveniente investir num discurso dominado mais por um desses polos. (CARRASCOZA, 2004: 31)

Os textos apolíneos se apoiam no mundo dos sonhos, da aspiração, daquilo que o público imagina como “ideal”, muito mais do que o que vê como realidade; “é a promessa de felicidade, de um amanhã onírico” declara Carrascoza (2004: 31). No outro extremo, o viés dionisíaco se aproxima da liberdade, da embriaguez, da alegria. Nesses comerciais exploram-se os sentidos, as emoções, o encantamento (CARRASCOZA, 2004: 32). Considerando que as duas vertentes não se excluem e na verdade se complementam, o autor propõe uma comparação aos hemisférios do nosso cérebro para um melhor entendimento dessa dualidade: enquanto o lado esquerdo trabalha de modo linear, objetivo e lógico, o lado direito opera de forma caótica com a subjetividade e a intuição. O lado esquerdo, portanto, se identificaria nos textos no modelo apolíneo e o lado direito nas tramas dionisíacas (CARRASCOZA, 2004: 32). Vejamos os traços dos dois eixos nos exemplos a seguir:



Figura 1: Anúncio da Caixa Econômica Federal (Borghgi Lowe, 2011)

⁵ Disponível em: <http://bit.ly/2VJRawd> e <http://bit.ly/30uIYib>. Acesso em: 9 abr. 2018.

Fonte: Site Propaganda em Revista⁵



Figura 2: Anúncio da General Electric

⁶ Disponível em: <http://bit.ly/2VJRawd> e <http://bit.ly/30uYib>. Acesso em: 9 abr. 2018.

Fonte: Site Propaganda em Revista⁶

No anúncio da Caixa Econômica Federal vemos três imagens: um ateliê, uma loja e uma fábrica de tecidos. Desenvolvendo um ciclo entre as fotografias com o uso das setas, o anúncio descreve na primeira imagem: “Este é o ateliê da Thais, uma microempresa. Se é microempresa tem crédito na CAIXA”; na sequência: “A Thais compra os tecidos nesta loja, uma média empresa. Se é média empresa tem crédito na CAIXA”; e por fim: “Os tecidos vendidos na loja são produzidos na Beckhouser Malhas, uma das maiores do Brasil. E se é grande empresa também tem crédito na CAIXA”. Tendo como suporte o sonho do crescimento profissional e da concessão do crédito bancário para essa realização, a peça tece uma narrativa racional com a sucessão das fotos. A utilização da repetição nos trechos do texto reforça o argumento retomado ao final: “Crédito CAIXA Empresa. Para empresas de todos os tamanhos”. Diante da lógica, racionalidade e objetividade do anúncio que tem por base o sonho do empreendedor e empresário, vemos a construção textual mais próxima do modelo apolíneo.

Já na peça assinada pela AlmapBBDO em 2011, vemos em uma grande ilustração a imagem de um interruptor conectado por fios coloridos. No topo direito, o texto: “A GE desenvolve geradores de energia eólica: é o vento transformado em energia limpa”. A assinatura da empresa ao lado da marca diz: “GE. Se dá pra imaginar, dá pra fazer”. E, mais embaixo, ao lado do interruptor, temos: “Imagine um mundo movido a vento”. Observando a ilustração mais atentamente, percebemos uma grande nuvem no canto superior esquerdo que “sopra” o vento por toda a cidade. Abaixo dessa nuvem, um balão, o mar que também “sopra” o vento sem cor em suas ondas e diversos cata-ventos coloridos. As pessoas se locomovem em veículos com cata-ventos acoplados. Crianças se divertem em um brinquedo que também é movido a ventiladores. Outros elementos corroboram a tese de que toda a cidade pode se movimentar com a energia eólica. Os fios que perpassam esse lugar caminham para o interruptor, o símbolo do “produto” divulgado na peça.

Nesse anúncio, somos imersos em uma narrativa notadamente visual. Trata-se de uma história concebida em ilustração para materializar um produto intangível. O texto reforça a ideia lúdica e busca promover o entendimento sobre a energia eólica. Em uma estrutura não linear composta juntamente com os elementos imagéticos, a mensagem é transmitida com o intuito de sensibilizar o público diante do conceito ambiental de energia limpa. Percebemos, então, algumas das características marcantes do modelo dionísio: o encantamento lúdico e a habilidade subjetiva articulada na materialização da energia eólica. Descreveremos, a seguir, de que maneira estruturamos nossa análise do anúncio selecionado e como os eixos persuasivos apolíneo e dionísio farão parte desse método.

O anúncio *Balões* e o valor pedagógico da publicidade

Inspirados por Roland Barthes (2011: 21) em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, compreendemos que ao estudarmos as estruturas das narrativas, invariavelmente as análises devem iniciar por um “modelo hipotético de

descrição” e avançar “em seguida, pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies”. Ou seja, cada análise deve começar por um “procedimento dedutivo” e caminhar para uma etapa de classificação. Detalharemos, dessa maneira, como se estrutura o anúncio *Balões*. Começaremos por uma fase descritiva e, em um segundo momento, procederemos à fase interpretativa para dar conta de aspectos relativos tanto à forma quanto ao conteúdo desse roteiro. Entrelaçaremos nesse processo as reflexões teóricas traçadas anteriormente com os aportes de Carrascoza (2004), Prado (2013) e Castro (2016), relacionando, respectivamente, as estratégias suasórias apolíneas e dionisiacas, a convocação e o *coaching* midiático. Este trajeto culminará, assim, na reflexão sobre o valor pedagógico da publicidade e da utilização das mensagens de afeto como argumento estratégico de persuasão.

Para divulgar os novos efeitos de envio de mensagens a partir do aplicativo iMessage, exclusivo para usuários do iOS – o sistema operacional Apple –, esse comercial de um minuto narra o percurso de um balão até o seu destino final. Inicialmente, vemos um balão vermelho deixando uma casa no campo e seguindo em direção à cidade. Passando por riachos, galhos e pontes, esse balão encontra outro, amarelo. Juntos, se misturam a outros balões e, cruzando ruas de uma cidade, entram no apartamento de uma menina que faz aniversário. Nesse momento, o celular dela acusa o recebimento de uma mensagem de parabéns. A jovem acessa o aplicativo e os *emojis*⁷ de balões se espalham pela tela do aparelho. Embalando o trajeto, a trilha “I will follow you” (de Toulouse, 2016) confere um clima suave e romântico à história. O *smartphone* é evidenciado nesse trecho final e o letrero diz: “Mensagens com mais vida no iPhone 7. É quase mágica.” Encerrando o vídeo, o logotipo da maçã representa a marca.

Nesse anúncio, é possível perceber mais claramente a presença dos elementos que caracterizam o modelo estratégico de persuasão dionisiaco (CARRASCOZA, 2004). A utilização da estrutura narrativa no lugar do formato dissertativo, bem como a construção de uma fábula, uma história fictícia em que objetos agem como se fossem seres humanos, são facilmente observados nesse vídeo com tom romântico e lúdico. A trilha sonora e a letra dessa música contribuem para trazer uma atmosfera bastante suave à mensagem do comercial.

Eu vou te seguir,
te seguir onde quer que você vá.
Não há oceano profundo demais,
montanha tão alta que me deixe longe do meu amor.
Você é meu destino.
Eu te amo, eu te amo, eu te amo.
Onde você vai eu te sigo, te sigo, te sigo.
Você será sempre meu verdadeiro amor, meu verdadeiro amor, meu verdadeiro amor.
Para sempre⁸.

⁷ *Emojis* são pequenas imagens adicionadas ao teclado virtual para sintetizar ou enfatizar sentimentos, ações e expressões nas trocas de mensagens em aplicativos ou em sites de redes sociais digitais.

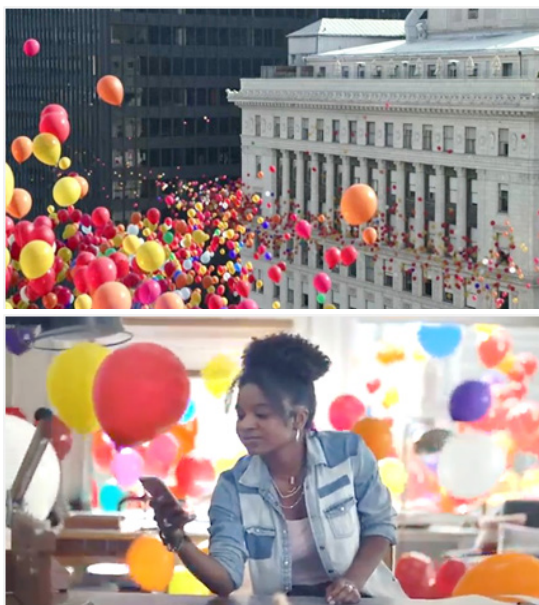
⁸ Letra original: *I will follow you/ Follow you wherever you may go/ There isn't an ocean too deep/ A mountain so high it can keep, Keep me away, Away from my love/ You are my destiny/ I love you, i love you, i love you/ Where you go, i follow, i follow, i follow/ You'll always be my true love, my true love, my true love/ Forever* (TOULOUSE, 2016).

Em anúncios narrativos ficcionais com maior apelo dionisiaco às emoções como esse, o público é, inicialmente, convocado a mergulhar no universo construído pelo anunciante, a embarcar nessa fantasia. Nesse comercial, o consumidor acompanha o balão vermelho em seu percurso solitário até encontrar o balão amarelo e teme que eles estourem ao passar pelos obstáculos no caminho. Quando os diversos balões entram no apartamento da garota e a mensagem chega no celular dela, o público entende que a narrativa construída materializa de forma lúdica o envio de mensagens com o uso de *emojis* e que ele está sendo chamado a fazer uso desse recurso. A convocação midiática, defendida por Prado (2013), se estabelece, portanto, no convite à experimentação do aplicativo, à chance de transformar

suas mensagens, como indicado no vídeo, em pequenas porções de brincadeira, afeto e carinho.

Podemos localizar o *coaching* midiático, como pontuado por Castro (2016), na representação da marca anunciante como patrocinadora desse desfecho alegre ao incluir o recurso diferenciado dos *emojis* no aplicativo próprio de mensagens, o *iMessage*. De modo lúdico, o comercial difunde a ideia de que o novo recurso torna mais afetiva e divertida a troca de mensagens no dia a dia, incitando assim a adoção do novo recurso como parte do uso cotidiano do *smartphone* da marca.

O valor pedagógico da publicidade, aqui circunscrito na capacidade de difundir conhecimento, promover transformações sociais, propagar condutas e estilos de vida associados aos produtos e marcas, é trabalhado nesse anúncio tanto na introdução do conhecimento técnico quanto na exploração da interpretação e da imaginação do público. Ao acompanhar e torcer pelos balões ao longo de seu trajeto, embora não seja conhecido o destino ou objetivo deles, o público pode se envolver com esses “personagens” para tentar descobrir qual será o final do enredo. Com o desfecho no apartamento da menina, desvenda-se a “moral da história” e o consumidor agora poderá deduzir que a representação simbólica elaborada pelo anúncio serviu para sustentar a demonstração do novo recurso do *iMessage*.



Figuras 3 e 4: Cenas do anúncio iPhone 7 – Balões

Fonte: Imagens capturadas pela autora a partir do anúncio publicitário⁹

⁹ Disponível em: <http://bit.ly/2HwwduK>. Acesso em: 9 abr. 2018.

O comercial se utiliza, portanto, de aspectos racionais, explorados sutilmente ao fim do vídeo quando se exhibe a tela do aparelho e os balões se espalhando, e de aspectos emocionais, em predominância, ao construir uma narrativa fictícia descrevendo a jornada da dupla de balões. Conclui-se que o anunciante defende, por intermédio da construção desta fábula que, apesar das dificuldades e percalços que possam surgir no caminho, a alegria que encontros e mensagens de carinho podem proporcionar justifica o esforço feito pelos envolvidos. A marca sustenta ainda, de acordo com a metáfora criada no próprio comercial, que não importa quem sejam os interlocutores, balões ou humanos, o afeto envolve a todos e carecemos mais dele em nosso cotidiano.

Considerações finais

No intuito de observar de que maneira se entrelaçam as mensagens de afeto aos conteúdos publicitários, construímos o escopo deste trabalho tomando por referências um seletivo e denso corpo teórico abarcando o eixo comunicação-consumo e, mais especificamente, as dinâmicas do sistema publicitário. Após

realizar a contextualização introdutória partindo do entendimento da mídia, notadamente da publicidade, enquanto campo promotor de visões de mundo e agente de formação cidadã (BACCEGA, 2003; 2004; QUESSADA, 2003; SILVERSTONE, 2011), nos aprofundamos na investigação dos fenômenos da convocação e do *coaching* midiático (CASTRO, 2016; PRADO, 2013). E, mais adiante, detalhamos a função do anúncio publicitário e suas estratégias suasórias apolíneas e dionisiacas (CARRASCOZA, 2004; 2012; ROCHA, 2006).

Analizamos, como culminância, o anúncio *Balões* e concluímos que a Apple, por intermédio do iPhone, valoriza e evidencia a possibilidade de personalização das conversas no aplicativo de mensagens trabalhando para disponibilizar recursos que agreguem mais afetividade às trocas comunicacionais diárias. A partir dessa análise, acreditamos que a empresa aposta na sensibilização do consumidor por intermédio de seus roteiros promocionais. O conteúdo de entretenimento produzido pela marca reforça a ideia apresentada por Rocha (2006) sobre o consumo de anúncios e, conseqüentemente, da conduta e estilo de vida ali promovido.

Afora o esforço da Apple em tornar sua narrativa publicitária mais afetiva, sublinhamos outras considerações diante da conceituação aqui proposta no que tange o valor pedagógico da publicidade:

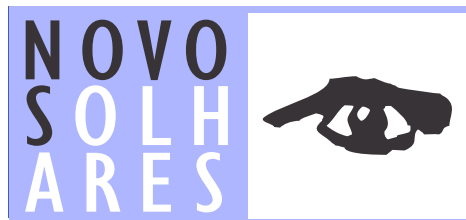
1. Inicialmente, destacamos, a partir da análise do vídeo *Balões*, a efetiva possibilidade de difusão de conhecimento técnico em roteiros amparados por características dionisiacas (CARRASCOZA, 2004) como a ficção e a ludicidade. Entendemos ser equivocado assumir que, ao se tratar de anúncios suportados por fábulas, torna-se complexa ou inviável a inserção de informações objetivas e específicas referentes às marcas e produtos envolvidos nos enredos publicitários.
2. Em segundo lugar, realçamos a ideologia positiva que permeia o anúncio que embebe, em um roteiro aparentemente simples, valores de esperança, cumplicidade e carinho implícitos no vínculo simbólico entre os dois balões e, ao final, o enaltecimento da amizade e das demonstrações de afeto a partir da relação da jovem com a outra pessoa que lhe deseja parabéns;
3. E, por fim, apontamos o papel desempenhado pelo iPhone na narrativa publicitária ao sinalizar as constantes inovações tecnológicas e a tentativa dessa indústria em humanizar seus aparatos no intuito de se aproximar das demandas sensíveis dos usuários. A Apple, portanto, se posiciona nesse vídeo enquanto promotora das relações sociais e vínculos afetivos, tendo seu *smartphone* como mediador técnico.

Adicionamos às considerações tecidas o desejo de, novamente, apresentar as demais conclusões dessa pesquisa que se encontra em andamento ao costurar análises de um *corpus* ampliado e estendendo as proposições teóricas aqui introduzidas sobre o valor pedagógico da publicidade aos produtos do sistema publicitário como um todo e não apenas ao que tange as mensagens da marca Apple. Em breve, estes apontamentos estarão disponíveis em novas publicações, expandindo o debate sobre essa temática.

Enquanto pesquisadora e publicitária, reitero a necessidade de questionarmos os variados atributos do fazer publicitário diante das práticas sociais, de suas inspirações narrativas e, sobretudo, a respeito de sua interferência na formação cidadã. Para além das estatísticas mercadológicas, mas não as deixando de lado e/ou desacreditando-as, o campo acadêmico necessita de mais pesquisas que discutam os produtos midiáticos em suas interfaces sociais, que reflitam sobre sua atuação no cotidiano e, especialmente, que investiguem sua participação e relevância em nossas vidas.

Referências

- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BACCEGA, M. A. Comunicação/educação: apontamentos para discussão. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 1-18, 2004.
- BACCEGA, M. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 7-16, 2003.
- CASTRO, G. Lindas para sempre, jovens de coração: imagens do envelhecimento na publicidade natalina. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/BJBGHL>. Acesso em: 5 abr. 2018.
- CARRASCOZA, J. A. A cena de consumo: um detalhe da estética publicitária. *In*: CASAQUI, V.; ROCHA, R. M (org.). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 98-119.
- CARRASCOZA, J. A. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. São Paulo: Futura, 2004.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PRADO, J. L. A. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ, 2013.
- QUESSADA, D. *O poder da publicidade na sociedade consumida pelas marcas: como a globalização impõe produtos, sonhos e ilusões*. São Paulo: Futura, 2003.
- ROCHA, E. P. G. *Representações do consumo: estudos sobre a narrativa publicitária*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2011.



Volume 8 - Número 1

1º SEMESTRE DE 2019

COMUNICAÇÃO, SUBJETIVIDADE E TRANSPORTE NAS CIDADES

JANICE CAIAFA

NOSTALGIA E DEMONIZAÇÃO: O SENSO COMUM DO APOIO AO INTERVENCIÓNISMO MILITAR NO BRASIL ANTES DE BOLSONARO

LUIZ SIGNATES

DISPUTAS IDEOLÓGICAS, CULTURA NEGRA E JORNALISMO CULTURAL

LUCIANA XAVIER DE OLIVEIRA

REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS EM DISPUTA EM UM MUNDO EM TRANSFORMAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS FILMES A FORMA DA ÁGUA, PANTERA NEGRA E UMA MULHER FANTÁSTICA

ANA LUCIA ENNE

FLÁVIA LAGES DE CASTRO

OHANA BOY OLIVEIRA

O CINEMA E O DIREITO À MORTE: CAVALO DINHEIRO, DE PEDRO COSTA (E OUTROS TÍTULOS)

MICHELLE CUNHA SALES

A FILMAGEM ACIDENTAL DOS ACONTECIMENTOS E O REGIME VISUAL DO SÉCULO XXI

FELIPE POLYDORO

ENTRE LOLITA E LANA DEL REY: FABRICAÇÕES MERCADOLÓGICAS DA SEXUALIDADE NO CORPO FEMININO SOB NOÇÕES DE GESTO, PRESENÇA E ESVANECIMENTO

CLÁUDIO RODRIGUES CORAÇÃO

WILLIAM DAVID VIEIRA

COMUNICAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: DOIS CAMPOS QUE DIALOGAM NO AMBIENTE ORGANIZACIONAL

IVONE DE LOURDES OLIVEIRA

MARCELA VOUGUINHA

"OUÇA SEMPRE O OUTRO LADO": A PLURALIDADE DE FONTES NA PERSPECTIVA DOS MANUAIS DE REDAÇÃO

ELISE AZAMBUJA SOUZA

JULIA CAPOVILLA LUZ RAMOS

TELEVISÃO E IDEOLOGIA: AS RELAÇÕES DE DOMINAÇÃO EM HOMELAND

ANDREI MAUREY

MENSAGENS DE AFETO: UMA REFLEXÃO SOBRE O VALOR PEDAGÓGICO DA PUBLICIDADE A PARTIR DO ANÚNCIO BALÕES DA APPLE

BEATRIZ BRAGA BEZERRA

ISSN: 2238-7714

apoio:

realização:

