



EMERGÊNCIAS
PERIFÉRICAS
EM PRÁTICAS MIDIÁTICAS

ROSANA DE LIMA SOARES
GISLENE SILVA
(ORG.)

METACRÍTICA

CCN USP

EMERGÊNCIAS PERIFÉRICAS EM PRÁTICAS MIDIÁTICAS

**Rosana de Lima Soares
Gislene Silva
(organizadoras)**



**São Paulo
2018**

EMERGÊNCIAS PERIFÉRICAS EM PRÁTICAS MIDIÁTICAS

**Rosana de Lima Soares
Gislene Silva
(organizadoras)**

**Andrea Limberto, Cíntia Liesenberg, Cláudio Coração,
Eduardo Paschoal de Sousa, Eduardo Vicente, Ercio Sena, Felipe Muanis,
Fernanda Elouise Budag, Gislene Silva, Icaro Ferraz Vidal Junior, Ivan Paganotti,
José Augusto Mendes Lobato, Juliana Gusman, Maurício de Bragança,
Mayra Rodrigues Gomes, Míriam Santini de Abreu, Nara Lya Cabral Scabin,
Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Sofia Franco Guilherme,
Thiago Siqueira Venanzoni, William David Vieira**

1ª edição

DOI 10.11606/9788572052054

**São Paulo
2018**

Expediente

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Diretor da ECA-USP: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora da ECA-USP: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Expediente da publicação

Editora: Escola de Comunicações e Artes (USP)

Organização: Rosana de Lima Soares e Gislene Silva

Preparação de originais: Andrea Limberto

Revisão e padronização: MidiAto

Projeto gráfico e diagramação: Daniele Gross

Capa e fotografia: Felipe Muanis

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

E52 Emergências periféricas em práticas midiáticas [recurso eletrônico] / Rosana de Lima Soares, Gislene Silva (organizadoras); Limberto, Andrea ... [et al.]
-- São Paulo: ECA/USP, 2018.
238 p.

ISBN 978-85-7205-205-4
DOI 10.11606/9788572052054

1. Meios de comunicação 2. Meios de comunicação de massa - Aspectos sociais 3. Jornalismo 4. Cinema 7. Artes I. Soares, Rosana de Lima II. Silva, Gislene.

CDD 21.ed. – 302.2

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons

Está autorizada a reprodução parcial ou total desta obra desde que citada a fonte. Proibido uso com fins comerciais.

Selo Kritikos

Grupo de Pesquisa MidiAto (ECA-USP)

Coordenação Editorial

Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne (Universidade Federal Fluminense)

Bernadette Lyra (Universidade Federal do Espírito Santo)

Eduardo Morettin (Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente (Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Gislene Silva (Universidade Federal de Santa Catarina)

Gustavo Souza da Silva (Universidade Paulista)

José Carlos Marques (Universidade Estadual Paulista)

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

Laura Loguercio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi)

Lucia Leão (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Marcio de Vasconcellos Serelle (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Mauricio de Bragança (Universidade Federal Fluminense)

Mayra Rodrigues Gomes (Universidade de São Paulo)

Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Rogério de Almeida (Universidade de São Paulo)

Rosamaria Luiza de Mello Rocha (Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Samuel Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos)

Silvia Helena Simões Borelli (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Vander Casaqui (Universidade Metodista de São Paulo)

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

Vera Regina Veiga França (Universidade Federal de Minas Gerais)

Conselho Editorial

Andrea Limberto Leite (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial)

Cíntia Liesenberg (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Cláudio Rodrigues Coração (Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross Ramos (Universidade de São Paulo)

Eduardo Paschoal de Sousa (Universidade de São Paulo)

Eliza Bacheга Casadei (Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Felipe da Silva Polydoro (Universidade de Brasília)

Fernanda Elouise Budag (Faculdade Paulus de Comunicação)

Ivan Paganotti (Centro Universitário Fiam-Faam)

José Augusto Mendes Lobato (Universidade Anhembi Morumbi)

Juliana Doretto (Centro Universitário Fiam-Faam)

Nara Lya Cabral Scabin (Universidade Anhembi Morumbi)

Renata Carvalho da Costa (Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz (Centro Universitário Fiam-Faam)

Sofia Franco Guilherme (Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni (Universidade de São Paulo)

Sumário

APRESENTAÇÃO: CRÍTICA DE MÍDIA, AUSÊNCIAS E EMERGÊNCIAS	6
Rosana de Lima Soares e Gislene Silva	
SOB O RISCO DA CRÍTICA: A BUSCA PELA AUDIÊNCIA NO FILME <i>TUDO POR UM FURO</i>	11
Rosana de Lima Soares e Ivan Paganotti	
ESTE MUNDO É SEM LIMITE: POLÍTICAS DE INTERMIDIALIDADE NO CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA.....	26
Samuel Paiva	
O TRABALHO DE TRADUÇÃO DA EXPERIÊNCIA DE OCUPAÇÃO URBANA EM COBERTURAS JORNALÍSTICAS	41
Miriam Santini de Abreu e Gislene Silva	
VOZES (DES)AUTORIZADAS E (IN)VISIBILIDADES NO ESPECIAL CRACOLÂNDIA SP DO <i>LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL</i>	59
Cintia Liesenberg e Nara Lya Cabral Scabin	
AS PALAVRAS NA EVOCAÇÃO DAS COISAS: DOS TERMOS FEMICÍDIO E FEMINICÍDIO	75
Mayra Rodrigues Gomes	
DO RÁDIO AO PODCAST: AS NOVAS PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E CONSUMO DE ÁUDIO.....	88
Eduardo Vicente	
EXPANSÕES E DISSENSOS: PRODUÇÕES COLETIVAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO...108	
Eduardo Paschoal de Sousa e Thiago Siqueira Venanzoni	
RELATOS DE GUERRA E RECONHECIMENTO: INCURSÕES EM <i>Á GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER</i>	122
Ercio Sena e Juliana Gusman	
(RE)VISITAR O OUTRO NAS MÍDIAS: EMPATIA E ALTERIDADE NO JORNALISMO E NA FICÇÃO SERIADA.....	139
Fernanda Elouise Budag e José Augusto Mendes Lobato	
REGIMES DE VISIBILIDADE NOS QUADRINHOS DOCUMENTAIS AUTOBIOGRÁFICOS	156
Felipe Muanis	
<i>TERREMOTO SANTO E À PROCURA DO 5º ELEMENTO</i> : FIGURAÇÕES DO PERIFÉRICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	184
Maurício de Bragança e Icaro Ferraz Vidal Junior	
GIROS SINCRÉTICOS NA PRODUÇÃO DO GRUPO CORPO	200
Andrea Limberto e Sofia Franco Guilherme	
REPRESENTATIVIDADE DE UMA PERIFERIA: CONTRACULTURA E “TRETA” ENTRE RACIONAIS MC’S E CARLINHOS BROWN.....	216
Cláudio Coração e William David Vieira	
SOBRE AUTORES.....	233
SOBRE KRITIKOS	238
SOBRE MIDIATO.....	238

APRESENTAÇÃO

CRÍTICA DE MÍDIA, AUSÊNCIAS E EMERGÊNCIAS

Pensar as emergências periféricas – como urgência e como insurgência – em múltiplas práticas midiáticas em contexto de desigualdades sociais é o propósito que move a produção deste livro, dentro da Rede de Pesquisa em Cultura Midiática–Metacrítica, em sua orientação por proximidades teóricas e força dos objetos analisados e, principalmente, por experiências de crítica compartilhadas no tempo e coletivamente. Se as mídias tradicionais têm, historicamente, invisibilizado lugares e atores sociais por meio de políticas da representação intransponíveis em relação às alteridades, vemos surgir, como contraponto a elas, espaços de contestação e transformação por meio de narrativas e ações engendradas por diferentes sujeitos antes subalternizados.

Desse modo, mesmo atuando na produção e reprodução de estigmas, estereótipos e preconceitos, parte da mídia hegemônica, tanto em relatos jornalísticos como de ficção, começa a abrigar discussões relacionadas a gênero, raça e classe sexual. Juntam-se a estas aberturas muitas outras

narrativas, como as das mídias sociais, que circulam, hoje, à margem e em articulação com os meios de comunicação consolidados, e valorizam vozes até então silenciadas. Nesse sentido, convivemos, aparentemente, com muito mais realidades do que em décadas passadas. Mas como as mídias têm lidado com essas realidades? Que narrativas as consolidam, que narrativas insistem em reduzi-las e ignorá-las? Como as mídias buscam absorvê-las e controlá-las? Ao mesmo tempo, como podem abrir espaços críticos, de debate ou mesmo de subversão acerca de representações até então cristalizadas? Quais outras formas narrativas surgem e atuam nesse contexto? Como os gêneros narrativos se adaptam e se atualizam em face dessas realidades reivindicantes?¹.

Tais questões estão assentadas tanto nos sistemas estabelecidos de comunicação, no das grandes empresas de mídia, como também nos arranjos mais

1 Grupo Mídia e Narrativa. “Emergências: novas realidades e as mídias”. *VI Seminário Mídia e Narrativa*. PUC Minas, Belo Horizonte (MG), outubro de 2017.

frágeis de comunicação social, naqueles que correm de modo marginal, periféricamente. Um quadro cheio de complicações quando pensamos especificamente no tempo de instabilidades na democracia brasileira vivido recentemente. Por isso, a validade do debate proposto neste livro sobre as fissuras da hegemonia, suas contradições e as perspectivas contra-hegemônicas na atualidade.

Para além de um ambiente midiático turbinado pela mídia online e pelas redes sociais, estamos diante de novos e complexos movimentos sociais, reconfigurados justamente pelas potencialidades e riscos deste ambiente. O livro agora publicado, em suas “ausências e emergências”, busca responder a esses desafios e agrega em seus textos a potência crítica das práticas midiáticas, seja para ressaltar as narrativas comumente ausentes nas mídias corporativas, seja para consolidar as alternativas que a ela se colocam em ações emergentes cada vez mais visibilizadas e ouvidas. Se a insurgente “sociologia das ausências” denuncia que as invisibilidades sociais são produzidas ativamente pelos discursos hegemônicos, torna-se ainda mais urgente uma “sociologia das emergências” que possa identificar os sinais já existentes no presente como promessa de futuro – sinais esses desacreditados justamente por não terem ainda se consolidado, mas que apontam para o que está *emergindo*.

Nas palavras de Boaventura de Souza Santos, “na sociologia das emergências temos de fazer uma ampliação simbólica, por exemplo, de um pequeno movimento social, uma pequena ação coletiva”, vislumbrando não um futuro abstrato, mas aquele do qual temos indícios por meio de experiências “que não estão dadas porque não existem alternativas para isso, mas são possíveis e já existem como emergência”². Esse empreendimento teórico e metodológico propicia a tematização ética e política de questões atuais a fim de transformar as relações desiguais implicadas nas crescentes disparidades sociais.

Por isso nos perguntamos como podemos analisar, então, as tensões entre hegemonia e contra-hegemonia nesta segunda década do século 21? O anseio histórico de redução das desigualdades continua sendo apenas uma hipótese na sociedade brasileira. Que caminhos buscar para articular a compreensão das mídias no reforço a todo tipo de hegemonia (de classe, gênero, raça, geração, ocupação de espaço, educação, direitos etc.) com, por outro lado, suas ações diversas em favor de grupos minoritários e da diminuição de desigualdades sociais? É dentro dessa proposta de emancipação política e cultural que os textos deste livro se movimentam. Nesse percurso, parte-se de conceitos e categorias para a crítica das mídias até a análise das práticas nelas presentes e suas expansões, indo do cinema ao jornalismo, da literatura às produções sonoras. Na variedade desses discursos, um traço se torna recorrente: a presença crescente de formas narrativas que tematizam e expressam questões ligadas à alteridade, à visibilidade e ao reconhecimento social.

2 SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 37-38.

Emergências periféricas em práticas midiáticas inicia-se com o exercício amplo, metateórico e essencial de identificar formas de realizar a própria crítica de mídia, considerando que esse é um ato plural em suas abordagens sobre objetos e análises perpassadas por um fio que pretende, ainda, devolver metodologicamente resultados e problematizações. Tais entradas favorecem a observação de elementos empíricos, que são devolvidos à hipótese crítica, fazendo ver os próprios critérios de julgamento presentes nas mídias. Em “Sob o risco da crítica: a busca pela audiência no filme *Tudo por um furo*”, Rosana de Lima Soares e Ivan Paganotti analisam a referida comédia (*Anchorman 2 – the legend continues*, 2013), dirigida por Adam McKay. Os autores consideram que o tom crítico manifestado contra os exageros do entretenimento é, de alguma forma, adotado pelo próprio filme, num tenso equilíbrio entre a qualidade do produto midiático e a adesão do público.

A noção de intermedialidade, propondo o conceito de impureza para pensar a relação do cinema com outras mídias, e como método historiográfico, é acionada por Samuel Paiva em “Este mundo é sem limite: políticas de intermedialidade no cinema de Rogério Sganzerla”. O texto coloca em questão as críticas de cinema publicadas por Sganzerla nos anos 1960 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* e a tetralogia de filmes que ele dirigiu, *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003). Há uma visada crítica também na ideia de um trabalho de tradução, a que Míriam Santini de Abreu e Gislene Silva recorrem em seu artigo, intitulado “O trabalho de tradução da experiência de ocupação urbana em coberturas jornalísticas”, para identificar as possibilidades de uma mídia contra-hegemônica nos relatos das ocupações urbanas e conflitos por moradia. No texto, as autoras observam reportagens em vídeo (*Revista Pobres & Nojentas* e *Grupo RIC*) sobre a Ocupação Amarildo, em Florianópolis (SC).

Além de olhares teóricos que procuram identificar uma tomada crítica de objetos empíricos, algumas práticas midiáticas contemporâneas e diferenciadas desafiam pressupostos nos termos de sua presença e circulação. A série especial de reportagens Cracolândia SP, publicada pelo jornal *Le Monde Diplomatique Brasil* em 2017, dá base para que Cíntia Liesenberg e Nara Lya Cabral Scabin abordem os conceitos de alternativo, alteridade e visibilidade em “Vozes (des)autorizadas e (in)visibilidades no especial Cracolândia SP do *Le Monde Diplomatique Brasil*”. Se esta alteridade se conforma como uma figura feminina, Mayra Rodrigues Gomes, em “As palavras na evocação das coisas: dos termos femicídio e feminicídio”, procura um resgate com base na circulação dessas palavras, mirando sua propriedade em erigir uma realidade limiar localizada entre uma narratividade e uma discursividade. O signo em sua materialidade audível ganha força na produção atual de podcasts, dos quais Eduardo Vicente recupera

o desenvolvimento histórico do formato em “Do rádio ao podcast: as novas práticas de produção e consumo de áudio”. O texto aponta as mudanças tecnológicas, as práticas de produção e consumo, e como os podcasts se diferenciam do rádio tradicional em direção à inserção em uma cultura midiática audiovisual.

Vemos ainda perspectivas teóricas revisitadas e objetos emergentes que não passam alheios a cruzamentos temáticos, como aquele entre política e estética, privilegiados não como assunto, mas como parte da confluência em que nasce a análise. Eduardo Paschoal de Sousa e Thiago Siqueira Venanzoni abordam *Branco sai, preto fica* (Ardiley Queiroz, 2015) e *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2016) em “Expansões e dissensos: produções coletivas no cinema brasileiro contemporâneo”, buscando visualidades e efeitos de sentido, considerando a forma de produção coletiva das obras e também sua recepção. A realidade pode ter uma aproximação narrativa e estética assumida de maneira afirmativa, como Ercio Sena e Juliana Gusman propõem em “Relatos de guerra e reconhecimento: incursões em *A guerra não tem rosto de mulher*”, refletindo sobre implicações sociais e políticas do trabalho de Svetlana Aleksievitch, e o endosso às narrativas de mulheres que se juntaram ao Exército Vermelho na luta contra o fascismo.

A experiência da alteridade e da empatia ao outro, tanto em materiais informativos quanto ficcionais, também é tematizada por Fernanda Elouise Budag e José Augusto Mendes Lobato. Indo do jornalismo à telenovela, o artigo “(Re)visitar o outro nas mídias: empatia e alteridade no jornalismo e na ficção seriada” promove uma leitura crítica dos textos da jornalista Eliane Brum, quando trata de vítimas de contaminação por amianto, e da teledramaturgia de Glória Perez, na representação de personagem transexual. As identidades e visibilidades podem ainda ser desafiadas em relatos feitos por seus próprios protagonistas, como observa Felipe Muanis em “Regimes de visibilidade nos quadrinhos documentais autobiográficos”, analisando as estratégias autobiográficas nos quadrinhos documentais relacionados à diversidade e à expressão de minorias, e avaliando o quanto elas favorecem a construção de visibilidade e liberação.

Nos deslocamentos visando inclusão e participação de sujeitos antes ausentes por meio da emergência de modos de representação mais complexos, vemos surgir conflitos e contradições que se revelam nas lutas identitárias e disputas por reconhecimento de um lugar para o periférico. Os imbricamentos entre mídia e arte se fazem presentes nos artigos finais do livro, deixando entreabertos outros debates. Em “*Terremoto santo e À procura do 5º elemento: figurações do periférico na arte contemporânea*”, Maurício de Bragança e Icaro Ferraz Vidal Junior olham para as estratégias ativistas que emergem na identificação de uma cultura popular em disputa, ligada a categorias étnico-raciais, de gênero, de classe, de diversidade sexual, entre outras, e desafiadoras de hegemonias.

Em “Giros sincréticos na produção do Grupo Corpo”, Andrea Limberto e Sofia Franco Guilherme, por sua vez, questionam se o palco seria também o local desse embate, analisando o espetáculo de dança *Gira*, do Grupo Corpo (2017). No artigo, as autoras buscam respostas por meio de sincretismos, diversidade identitária e hibridismos de gênero percebidos na obra. E, se esse conflito é midiaticizado, Cláudio Coração e William David Vieira relatam a “treta” entre o grupo de rap Racionais MC’s e o músico Carlinhos Brown na premiação do *MTV Video Music Brasil*, de 1998, enxergando, na evidente proposta de uma ideia contracultural, a persistência de um sentimento periférico.

Em tempos que exigem posicionamentos claros e respostas engajadas na transformação social, o conjunto destes estudos toma seu lugar na tarefa de pensar criticamente diferentes práticas midiáticas, em resposta à urgência de dar visibilidade, na produção do conhecimento, a formas de resistência, de consciência social, de menos desigualdades. Que os textos reunidos possam fazer reverberar ideias e diálogos ruidosos e profícuos. Boas leituras!

Rosana Soares
Gislene Silva
setembro de 2018

1

SOB O RISCO DA CRÍTICA: A BUSCA PELA AUDIÊNCIA NO FILME *TUDO POR UM FURO*

Rosana de Lima Soares (ECA-USP)

Ivan Paganotti (Fiam-Faam)

Este trabalho apresenta a continuidade de uma pesquisa sobre a crítica da mídia que trata dos critérios de julgamento dos próprios meios de comunicação – ou seja, de uma metacrítica. Após tratar da trágica condenação de um distópico concurso de talentos em *Black mirror* (2011) e da euforia épica de um jornalismo saudosista em *The newsroom* (2012), este artigo analisa a sátira cínica sobre a disputa por audiência em canais de televisão na comédia *Tudo por um furo* (*Anchorman 2 – The legend continues*, Adam McKay, EUA, 2013)¹.

Da mesma forma como os dois outros seriados contemporâneos já analisados, esse filme trata da relação tensa entre a qualidade do produto midiático oferecido e os processos adotados para cativar o interesse do espectador, questionando a sustentabilidade dessa relação simbiótica em que os meios e o público oscilam ao redor de uma

dependência mútua. Nessa comédia sobre a aurora dos canais exclusivos de notícia, um apresentador de televisão desenvolve inadvertidamente práticas para capturar a atenção da audiência, explorando patriotismo, sensacionalismo policial, desastres e sexo – nas palavras do personagem, “eu não sei por que temos que dizer para as pessoas o que elas precisam ouvir, por que não podemos simplesmente dizer o que elas querem ouvir?”

O artigo analisa como a comédia adota um tom crítico ao ironicamente defender essa supressão da própria crítica, sugerida mas descartada por personagens no segundo plano da trama, enquanto o filme adota os mesmos exageros do entretenimento que sarcasticamente condena. Para isso, será analisada também a jornada da personagem principal, que pode ser visto como um ambivalente herói cínico em dois momentos: na sua ascensão desapegada das convenções sociais e na sua eventual redenção por meio de uma vida mais simples e isolada, longe da visibilidade midiática.

¹ Artigos disponíveis em: <https://goo.gl/FTUynR>. Acesso em: 09 jul. 2018.

Metacrítica midiática: por uma definição compreensiva

A metodologia de análise sugerida nesta pesquisa parte (e diferencia-se) de dois conceitos distintos de Boltanski (2011): o de crítica e o de metacrítica, estabelecendo uma distinção entre “crítica dos indivíduos” e “crítica social”:

O conceito de crítica se refere às críticas isoladas, desenvolvidas por indivíduos a partir de sua própria experiência; ela é localizada e específica. Já a metacrítica é uma crítica de segundo grau, que se apoia nas críticas individuais, se alimenta delas e as reúne, constituindo-se e elevando-se enquanto uma crítica da ordem social (FRANÇA, 2014, p. 112).

No campo da comunicação, notamos a importância de articular, por meio da crítica e da metacrítica, demandas identitárias e aquilo que pode uni-las em torno de uma visão comum da sociedade, imprimindo nas teorias uma dimensão política muitas vezes atenuada ao nos voltarmos para as mídias: “Considerando essa dupla dimensão, propomos pensar, para além da conjugação entre os âmbitos individual e coletivo, uma possível definição para a *metacrítica midiática*, diretamente vinculada a critérios de escolha, julgamento e apreciação” das produções midiáticas (PAGANOTTI; SOARES, 2017, p. 4). Silverstone, ao tratar de uma possível mediação crítica que envolva os responsáveis pela construção das representações, os sujeitos nelas representados e aqueles que as testemunham, estabelece algumas bases nas quais situarmos essa proposição:

Essa forma de relação crítica com a mídia é uma pré-condição para qualquer questionamento ético ou moral da mídia. É também uma pré-condição para nossa capacidade de assumir responsabilidade pela mediação. Sem esse questionamento posicionado, o público se torna cúmplice das estratégias de representação midiática (SILVERSTONE, 2002, p. 774, tradução nossa)².

Reiteramos a convicção de que hoje todos participamos dessa cultura das mídias, o que possibilita à metacrítica efetuar uma crítica externa (valores socialmente compartilhados) e interna (repertórios discursivamente construídos). Nesse sentido, a metacrítica mobiliza formas de conteúdo (temas) e de expressão (estilos), articulando “inovações estéticas e estilísticas veiculadas na própria mídia, que, ao propor um novo formato ou gênero, empreendem uma crítica àquilo estabelecido como padrão, realizando-a não como uma análise sobre a mídia, mas no próprio fazer midiático” (SOARES; SILVA, 2016, p. 12).

Ou seja: ao nos voltarmos para produções audiovisuais, podemos identificar em algumas delas uma potencialidade crítica em que as práticas midiáticas olham para si mesmas e realizam rupturas de caráter estético ou político, gerando deslocamentos de

2 No original: “This kind of critical relationship to the media is a precondition for any ethical or moral interrogation of the media. It is a precondition, too, for our ability to take responsibility for mediation. Without such informed interrogation, audiences become complicity with the media’s representational strategies”.

sentido distintos daqueles naturalizados como usuais ou estabelecidos. Em artigo anterior, delimitamos tal possibilidade *metacrítica* para a crítica da mídia:

À medida que a formação de uma cultura televisiva se consolida, os embates entre elitização e popularização, a relevância dos índices de audiência, a definição da grade e de padrões de qualidade, bem como os desafios éticos pressupostos nesse debate são problematizados, possibilitando que surja, assim, uma crítica da mídia engendrada nela mesma (PAGANOTTI; SOARES, 2015, p. 38).

A metacrítica, engendrada nas próprias mídias, coloca-se assim como possibilidade para a crítica midiática, mobilizando os sistemas de produção e de recepção em torno das obras analisadas, bem como suas temáticas e materialidades. Partimos da hipótese de que certo *efeito crítico* pode ser alcançado em programas televisivos que falam sobre a televisão (ainda que não em todos eles) – quais seriam, então, suas *possibilidades de emergência* e os modos de diferenciá-los? Uma possível aposta seria pensar a metacrítica midiática como algo que se realiza sempre em relação ao espectador, já que não se trata apenas do conteúdo das imagens (o que elas dizem) mas de suas formas expressivas (o modo como são feitas).

O *como* seria pautado por imagens já vistas nas mídias, tanto no sentido de uma pedagogia como de uma literacia que impliquem o público de modo performativo, já que os enquadramentos propostos trazem um recorte e uma possível leitura do que se vê. Nesse entrelaçamento, uma obra pode romper e problematizar outras, ampliando o repertório televisivo e ancorando-se nele. Esse é, justamente, o *risco da crítica*: em certa medida, todos dele partilhamos, diferentemente do que acontecia na crítica literária ou cinematográfica de vertente moderna, sendo corresponsáveis pelos aspectos estéticos e políticos presentes nas mídias.

Em artigos anteriores, como vimos, avaliamos a metacrítica televisiva em alguns episódios das minisséries *Black mirror* (2015) e *The newsroom* (2017), assim como inovações percebidas no programa jornalístico seriado *Profissão repórter* (2016). Neles procuramos mostrar como algumas práticas dos bastidores passam para o palco central de modo disfórico (criticadas) ou eufórico (valoradas), oscilando entre o desencanto, a grandiloquência e o *nonsense* agora apontado no filme *Anchorman 2* (em português, *Tudo por um furo*). Na segunda década do século 21, temos uma ênfase na produção audiovisual, especialmente televisiva, que estabelece uma espécie de autocrítica, seja de modo trágico (*Black mirror*), épico (*The newsroom*) ou satírico (*Anchorman 2*), o que nos leva a indagar sobre qual tem sido a interface midiática da crítica. Dessa questão, outras são derivadas: como a crítica é recebida e se propaga? Como se cruzam diferentes plataformas críticas entre as mídias e dentro de um mesmo meio? Haveria de fato um diálogo entre diferentes abordagens críticas, ou seja, cada uma delas estabelece monólogos, sem réplicas, ou retoma argumentos empregados por outras?

É nesse conjunto de indagações que gostaríamos de situar a reflexão sobre o filme satírico *Tudo por um furo*, no qual o jornalismo é tratado em chave humorística e, em nossa visão, cínica – lugar de onde surgiria seu *efeito crítico*. Para demonstrar nossa hipótese, retomamos brevemente a questão do humor em sua potencialidade mais ou menos crítica, não assumindo seu caráter de criticidade máxima, tampouco tomando-o como predominantemente acrítico. Das diversas modalidades do humor (ironia, sátira, sarcasmo, paródia), iremos nos deter nas duas primeiras.

Possibilidades metacríticas no humor: ironia, sátira, cinismo

Em sua concepção dicionarizada, uma das definições de humor estabelece como seus sinônimos os termos “comicidade, graça, jocosidade”, afirmando serem uma “expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade”, uma espécie de “espírito” com efeito catártico, além da “faculdade de perceber ou expressar tal comicidade” (cf. Dicionário Houaiss, *online*). Em seu livro *Humor, língua e discurso* (2010), Possenti afirma: “Ora, nenhum tema é, por si mesmo, criador de riso. Como já se tornou lugar-comum, o que faz rir deriva da técnica, não do conteúdo do texto humorístico” (POSSENTI, 2010, p. 140), já que os textos humorísticos se sustentam em discursos correntes, concepções culturais e fatos sociais já consolidados – de onde viria seu efeito cômico e seu modo “engenhoso” de funcionamento.

Ao abordar aspectos linguísticos, psicológicos e sociológicos do humor, Travaglia (1990) afirma que ele seria “uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples fazer rir” (TRAVAGLIA, 1990, p. 55). O autor dota ao humor a capacidade de intervenção social: “Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios” (Ibid., p. 55), permitindo a crítica “onde ela seria impossível de outro modo” (TRAVAGLIA, 1990, p. 68).

Embora a ironia não seja sempre relacionada ao humor, este pode se estabelecer de forma irônica. Ao tratar de seus usos discursivos e políticos, Hutcheon esclarece que a ironia se funda usualmente sobre uma contradição entre o dito e o não dito, ainda que em alguns casos o significado irônico seja construído sem que seja preciso superar a ambiguidade dos termos, operando uma espécie de fusão entre o dito e o não-dito:

É por isso que eu quero considerar aqui o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição ou/ou de opostos, mas por ambos o dito e o não dito trabalhando juntos para criar algo novo. A “solução” semântica da ironia, então, mantém em suspenso o dito mais alguma coisa diferente dela e em acréscimo a ela que permanece não dito (HUTCHEON, 2000, p. 97).

Definida enquanto “atitude discursiva”, a ironia deixa de ser a simples inversão de sentidos ou “contradição lógica”, na qual o que é dito é o contrário daquilo que se gostaria de dizer. Para além de um processo de substituição, seu efeito crítico advém da possibilidade de manter conectados, simultaneamente, ambos os significados, apontando justamente para a interação dialógica entre o dito e o não-dito. É nesse aspecto singular que, segundo a autora, a ironia se distingue da metáfora (que reúne dois elementos distintos por similaridade, e não por diferença); da alegoria (que diz uma coisa quando quer dizer outra, mas depende de um conjunto unívoco de substitutos para falar algo de outra maneira); e da mentira (que se apoia em dados objetivos para negá-los). A ironia imprime uma multiplicidade semântica e uma relação de descontinuidade entre os termos colocados em relação, mas não se limita a “dizer uma coisa e significar outra coisa diferente com o intento de dissimular” (cf. HUTCHEON, 2000), pois isso se refere também à mentira.

Nesse ponto, Hutcheon ressalta um importante aspecto de sua definição: a ironia só se realiza quando decodificado por seu receptor: “A diferença aqui está na intenção: usualmente não se pretende que as mentiras sejam interpretadas ou decodificadas como mentiras; ao contrário, as ironias são realmente apenas ironias quando alguém as faz acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 101). Por seu caráter “relacional, inclusivo e diferencial”, para a autora “a ironia se forma por meio de uma relação entre pessoas e também entre significados – ditos e não ditos – então [...] isso envolveria uma percepção oscilante e, contudo, simultânea de significados plurais e diferentes” (HUTCHEON, 2000, p. 102).

A ironia daria à paródia sua dimensão crítica, ressaltando o que há de distinto (do ponto de vista da enunciação) em enunciados similares, já que para ser interpretada depende da composição de uma “comunidade discursiva” que partilhe de um repertório comum: “A superposição de comunidades discursivas não envolve necessariamente um consenso obrigatório, mas fornece pelo menos alguma similaridade de preocupação, interesse ou simplesmente conhecimento (de contextos, normas ou regras, intertextos) que capacitam os participantes a desempenharem jogadas de comunicação indireta” (HUTCHEON, 2000, p. 41). Ironistas e interpretadores podem, assim, tomar parte de uma mesma comunidade – que “fornece o contexto tanto para o emprego quanto para a atribuição da ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 47), dela excluindo os que não possam compreender a ironia pressuposta nos discursos.

Ainda que dotado de especificidades, a interpretação do humor satírico presente em *Tudo por um furo* pressupõe, de modo análogo, a formação de “comunidades discursivas” capazes de interpretá-lo. Ao ser utilizada na sátira, a ironia pode ser dotada de aspectos conservadores ou autoritários, oscilando entre percepções mais negativadas ou positivadas

de seu uso. Nessa segunda vertente, a ironia pode ser vista como subversiva e transformadora, levando à autorreflexão ou ao autoconhecimento. Ao indagarmos se a sátira presente no filme analisado se define como uma das funções da ironia, buscamos em Hutcheon uma proposição que nos auxilia nesse momento, afirmando que “as categorias morais nas quais esse funcionamento particular tem sido codificado podem ser repensadas, com proveito, em termos políticos” (HUTCHEON, 2000, p. 84), o que nos aproxima dos aspectos críticos que visamos enfatizar, conjugando a sátira ao cinismo pressuposto na ironia.

Se o debate a respeito de um verdadeiro e de um falso cinismo esteve presente nas épocas medieval e renascentista, temos no iluminismo a reorganização de tal postura, reconhecendo que não se trata de estabelecer as bases sobre as quais afirmar a transparência nos processos de produção de sentidos, mas, ao contrário, apontar as condições de produção que definem o campo das significações possíveis. No livro *Cinismo e falência da crítica*, Safatle (2008) dedica-se em grande medida a explicitar que, na contemporaneidade, “o cinismo aparece assim como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico” (SAFATLE, 2008, p. 69).

Trata-se, portanto, não apenas de uma disputa no campo ideológico, mas também discursivo, em que “o cinismo pode ser visto como uma certa enunciação da verdade, mas uma enunciação que anula a força perlocucionária que poderíamos esperar desse ato de fala” (SAFATLE, 2008, p. 71). Se no cinismo não há uma promessa de verdade redentora, também não há o mascaramento das intenções do enunciador em direção ao coenunciador. Segundo o autor, a distância entre a “literalidade do enunciado” e a “posição da enunciação” é assumida sem que haja uma intencionalidade escondida do lado do enunciador, de modo semelhante ao que ocorre na ironia, apontando para o coenunciador que o dizer enunciativo não remete exatamente àquilo que é dito, e revelando-se.

Na relação entre um “eu” e um “outro” discursivos, o enunciado cínico pode levar à inversão do valor de verdade, pois pressupõe que seu interlocutor “levará em conta a distinção entre o que é dito e a maneira disjuntiva com que o enunciador se vincula ao dizer. Assim, ele pode mentir ao dizer a verdade, como poderia também dizer a verdade ao mentir” (SAFATLE, 2008, p. 72), movimento que desloca a questão do cinismo em sua relação com a suposta “sinceridade” do enunciado para a noção de sinceridade enquanto “efeito de discurso”. Apontar simplesmente as contradições presentes nesse tipo de enunciados não contribuiria, portanto, para seu desvelamento e superação, já que a crítica passa a ser introjetada nesses mesmos enunciados, esvaziando sua potencialidade disruptiva e legitimando, muitas vezes, visões de mundo paradoxais.

Crítica e metacrítica em *Tudo por um furo*

Safatle (2008) considera que a crítica pode esvaziar sua força de revelação das contradições inerentes ao exercício do poder em um cenário no qual o cinismo predomina, visto que ele expressa a própria convivência dessas contradições sem incômodos e erode os valores centrais da tradição e da moralidade. É nesse sentido que o filme *Tudo por um furo* pode ser visto como uma abordagem cínica à crítica da mídia, mas seria simplista desconsiderar sua potência crítica.

O novo filme dá continuidade à história do apresentador de telejornal iniciada com *O âncora: a lenda de Ron Burgundy* (*Anchorman – The legend of Ron Burgundy*, Adam McKay, EUA, 2004). Na sequência, o incompetente e obtuso herói continua sua jornada escatológica rumo ao sucesso. A narrativa trata da transição dos anos 1970-1980, quando o personagem ficcional é demitido do canal de televisão aberta e consegue um emprego em um canal de notícias 24 horas por assinatura. Em um conflito com um colega no novo canal, ele aposta que poderia conseguir uma audiência maior do que a do horário nobre, mesmo no ingrato espaço do começo da madrugada. No momento central da trama (41'), sua equipe de jornalismo discute a pauta de seu programa de estreia sob a pressão de conseguir ampliar o público do canal:

- RON BURGUNDY [*âncora*]: Let's see here: "Global temperatures rise half a degree, alarm climate scientists". Boring. "China could dominate the world economy in the next decade". Dun-dun-dun-dun-dun-dun-dun-dun. Nope [...]
- FREDDIE SHAPP [*produtor*]: The news is supposed to be boring, Ron! This is serious stuff.
- RON: I just don't know why we have to tell the people what they need to hear. Why can't we just tell them what they want to hear?
- FREDDIE: Wait, wait, wait. Say that again.
- RON: I said, why do we have to tell the people what they need to hear? Why can't we just tell them what they want to hear?
- FREDDIE: And what do they want to hear, Ron?
- RON: That we live in the greatest country God ever created.
- CHAMP KIND [*repórter*]: Damn straight!
- FREDDIE: Made him happy.
- RON: And we should do stories on patriots. Cute funny little animals, huh? Or diets. Why blondes have more fun. [...] People love hurricanes, tornados, earthquakes, floods. [...] People will go nuts. I'd watch that!
- FREDDIE: No, this goes against every rule of broadcast journalism I know.
- RON: Freddie, as the wise man once said: "So?".

A estrutura dessa cena é uma paródia das reuniões de pauta em que a cobertura de temas cruciais (como o aquecimento global e a ascensão econômica chinesa) são deixados de lado devido à sua difícil compreensão, cedendo espaço para histórias mais simples e apelativas, reforçando estereótipos, ao gosto do *freguês* do noticiário – ou seja, ao invés de “ter que dizer o que as pessoas precisam ouvir”, simplesmente “dizer o que as pessoas querem ouvir”, a tradicional dicotomia entre interesse público e interesse do público tão frequentemente discutida também nos estudos de jornalismo.

Entretanto, é importante desdobrar a crítica apresentada nesse trecho em diferentes camadas. Em primeiro lugar, encontramos uma superficial *crítica à exploração do sensacionalismo* por parte de profissionais provocadores, como o âncora, que ignoram as regras do bom jornalismo e os valores éticos da profissão na busca pela audiência. Em paródias sarcasticamente grotescas, o programa passa a exibir reportagens exageradamente adoráveis, acríticas e patrióticas (como filhotinhos de cachorros ao redor de bandeiras norte-americanas), sensacionalismo policial (com perseguições de carros ao vivo), desastres (com correspondentes no local de tragédias climáticas, sob constante risco), sexo (destacando a indústria do sexo e reforçando a objetificação de corpos femininos) e drogas (com o consumo de crack ao vivo, retratado como algo “divertido e relativamente benigno”³, ilustrado pela Imagem 1).



Imagem 1. O âncora Ron Burgundy (à direita) fuma crack ao vivo na televisão (56'33'')

Por outro lado, essa crítica se aprofunda em uma camada inesperada ao focar a superação da resistência do produtor do canal, que inicialmente afirmava, no trecho mencionado anteriormente, que essa abordagem sensacionalista “iria contra todas as regras de telejornalismo que eu conheço”. Em momentos posteriores da história, outros

³ No original: “It’s fun, relatively benign and costs about as much as a soda pop at the local drugstore. Here’s Brian Fontana on why everyone who is someone is lighting up to smoke crack. Now, Brian, I understand we have some crack and we’re going to smoke it right here in the studio”.

personagens semelhantes vão reafirmar esse antagonismo: superiores hierárquicos com mais experiência e reconhecimento entre os jornalistas, como a diretora da programação e a ex-mulher do apresentador reafirmam enfurecidas que essa cobertura apelativa, que cede à demanda da audiência, vai contra as normas e expectativas do bom jornalismo. Entretanto, essas personagens secundárias acabam revendo seu posicionamento, e abandonando os pudores éticos ante o sucesso de audiência conseguido pelo herói da história. Com isso, essa segunda camada *critica os jornalistas tradicionais que sacrificam seus valores* na disputa contra as práticas apelativas do protagonista.

Essa abordagem denuncia o esvaziamento dos valores e critérios do bom jornalismo, esquecidos pelos personagens secundários (e simplesmente ignorados pelo anti-herói do filme) para obter audiência, sucesso e reconhecimento dos pares. Nesse sentido, é importante retomar uma distinção entre duas formas de cinismo: uma “verdadeira” e mais antiga, que defende a liberdade contra as amarras da tradição e critica os valores morais e o poder estabelecido (SINOPE et al., 2017); e outra “falsa” e ligada à modernidade, apontada como amoral, sem vergonha e descarada (SAFATLE, 2008, p. 51). Essa subversão contemporânea do cinismo das “pessoas cínicas” ante a tradição do Cinismo (com maiúscula), dos “filósofos cínicos”, revela que atualmente o novo sentido para o termo cinismo (com minúscula) ignora os princípios antigos de esclarecimento, denúncia e sacrifícios austeros, cedendo à tentação de um hedonismo complacente e sem valores centrais (NAVIA, 2009, p. 266). Nesse sentido, o filme mostra que o herói podia ser um *cínico ingênuo (que abertamente ignora e contesta os valores sociais, como o “verdadeiro” cinismo da antiguidade)*, mas a crítica foca também seus colegas experientes, que abandonam a defesa dos valores que eles supostamente acreditavam anteriormente na competição por furos de reportagem – insinuando, talvez, o *cinismo profissional (que mascara a imoralidade, o “falso” cinismo da modernidade)* dos que defendem publicamente a ética jornalística mas descartam seus princípios ante a tentação do sucesso. A diretora de jornalismo do canal, que inicialmente demitira toda a equipe de jornalistas após sua polêmica estreia, precisa ceder e recontratá-los, visto que esse programa havia sido o maior destaque de audiência de todo o canal.

Assim, os princípios do jornalismo que pretendiam ser defendidos contra o ataque sensacionalista acabam cedendo ao canto da sireia do sucesso de audiência. Ironicamente, o filme passa a adotar um tom crítico contra os que abandonam suas críticas: na superfície, o discurso do filme precisa reforçar os valores tradicionais do jornalismo de qualidade, mesmo que para negá-los; ao mesmo tempo, a comédia contraditoriamente se destaca por permanecer incomodamente crítica, mesmo que adotando recursos apelativos para conquistar o riso de seu público. Não custa lembrar que a persistência das contradições como um elemento que não é visto como incômodo é justamente um dos mecanismos próprios do cinismo (SAFATLE, 2008, p. 139).

Uma terceira camada se apresenta, indiretamente, como uma *crítica ao público que se deixa seduzir e não diferencia o conteúdo relevante do apelativo*. Não só o programa de Burgundy é um sucesso de público que eclipsa os outros âncoras do mesmo canal com maior reputação, mas também outras emissoras acabam perdendo sua audiência, que é atraída pelo seu jornalismo marrom. Uma entrevista exclusiva com o líder palestino Yasser Arafat sobre a negociação da paz no Oriente Médio, que seria exibida pela ex-mulher do âncora, é interrompida pois esse debate sofisticado estava sendo derrotado, na disputa pela audiência, por uma simples perseguição automobilística narrada ao vivo pelo protagonista do filme.

Nesse sentido, o filme sugere que parte da responsabilidade da baixa qualidade da programação televisiva precisa ser partilhada pelo público. O filme representa a audiência dos programas televisivos como um grupo de indivíduos em circunstâncias desfavoráveis ou pouco enaltecidas, demonstrando com isso que um público questionável só pode recompensar uma programação televisiva de qualidade comprometida: as cenas das reportagens são constantemente contrapostas por imagens de sua audiência, composta por bêbados em um bar, um homem em uma sala de emergência médica, enquanto espera por tratamento após ser esfaqueado na cabeça, e um insone casal idoso que agradece o fato de que “finalmente alguém está falando algo que faz sentido na TV”⁴ (Imagens 2-4).



Imagem 2. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')

4 No original: “Someone’s finally talking sense on the TV”.



Imagem 3. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')



Imagem 4. Audiência acompanha e reage positivamente ao programa televisivo (47')

Por fim, sugere-se também uma *crítica estrutural da relação da produção midiática*, destacando que não está mais claro se os produtores de conteúdo devem ser responsabilizados pela queda na qualidade dos produtos midiáticos (ou seja, se é uma questão de *oferta apelativa*) ou se é o público que controla o resultado desse processo, premiando com maior audiência os piores conteúdos (ou seja, se o problema é a *demandada viciada*). Com isso, o filme recoloca a questão tradicional sobre a dominação dos meios de comunicação como uma problemática simbiose envolvendo a mútua dependência entre produtores e audiência.

Entretanto, na segunda metade do filme o protagonista enfrenta uma série de reviravoltas como resultado do seu novo sucesso. Primeiramente ele sofre pressão para arquivar reportagens que denunciariam crimes cometidos por empresas do mesmo proprietário do canal televisivo em que trabalha (1h07') – episódio que pode ser

interpretado como uma crítica aos donos dos canais de notícia que se veem também como regentes do noticiário⁵. Como consequência, parte de sua equipe de jornalistas rompe com o protagonista, que considera não precisar de mais ninguém para manter seu próprio sucesso, o que o distancia também de sua família. A competição com outros âncoras leva um de seus rivais a sabotar uma de suas apresentações com um cabo de eletricidade, deixando o herói cego – e, portanto, impedido de trabalhar como um âncora televisivo que lê as notícias no *teleprompter*.

Nesse momento temos uma ruptura que marca não apenas a trajetória do herói como também uma mudança na forma como ele aproxima-se de práticas cínicas. Durante sua ascensão, seu sucesso foi conseguido por meio do descaso com convenções sociais, morais e éticas; desse modo, ele se alinharia com o sentido moderno ou “falso” do cinismo mencionado anteriormente (SAFATLE, 2008, p. 51), como um personagem imoral e descaradamente imprudente. Porém, com sua queda, o protagonista perde sua visibilidade midiática e encontra novos valores em uma vida mais simples, enfrentando as adversidades; com isso, se reaproxima do sentido clássico, ou “verdadeiro” dos antigos filósofos cínicos, que procuravam se desapegar dos confortos e riquezas, mantendo distância crítica do poder (NAVIA, 2009, p. 226). Com sua redenção (e cura da cegueira física, metaforicamente apresentada também como uma impossibilidade de ver os valores que antes ignorava), o herói recebe uma nova oportunidade para retornar à sua antiga posição e reportar uma história que sintetizaria todos os excessos de sua antiga carreira: uma sensacionalista perseguição policial envolvendo uma atriz traída que violentamente arrancou o órgão sexual de seu marido. Mas o herói prefere abandonar a fama para retomar os laços de colegas e familiares que vinha aos poucos reatando (1h38’):

RON BURGUNDY: We have a story tonight involving an affair, a cut-off penis, a TV star and a car chase. The only problem is... It’s not news. Turn off the prompter. [...] You, see, folks, I’ve read a lot of news in my day, but it’s... It’s taken me until now to realize what real news is. Real news is supposed to let people know what the powerful are up to, so that power doesn’t become corrupt. But what happens when the powerful own the news?

Ao rejeitar o estrelato, o herói também reposiciona sua conduta ética, criticando o poder do proprietário da televisão e suas empresas, uma vingança contra o episódio que desencadeou a sequência de ações que levou à sua decadência pessoal. Ao deixar o balcão no meio da sua mais importante reportagem ao vivo, o protagonista parecia romper com a lógica de que seria aceitável fazer “tudo por um furo”. Entretanto, de forma contraditoriamente irônica, o final do filme revela que seu discurso crítico e seu

5 No original: “Linda Jackson [*diretora de jornalismo*]: We can’t just pull the story. That would be unethical. Kench Allenby [*dono do canal*]: We own the news. We can do whatever we want”. É interessante destacar que aqui também se segue a estrutura em que se reforçam os princípios jornalísticos para serem em seguida cinicamente abandonados.

abandono do telejornal havia trazido um pico de audiência (1h54'), o que pode sugerir que o maior sucesso foi obtido pelo personagem justamente no momento em que ele descarta o mecanismo de competição apelativa, removendo-se da exposição midiática.

Com isso, o filme sugeriria um otimista realinhamento possível, ainda que ficcional, entre ética jornalística e sucesso de público. Como um típico encerramento hollywoodiano, isso envolve também o reconhecimento dos colegas e familiares que voltam a acolher o herói – até que ele é atacado por um tubarão durante um casamento e acaba sendo resgatado por seu cão de estimação. Até o final, o filme procura erodir qualquer tentativa de ser levado a sério, suavizando suas críticas com reviravoltas narrativas *nonsense*, fundadas no entretenimento televisivo.

À guisa de conclusão

Ao assumirmos que, na cultura audiovisual contemporânea, certas produções televisivas emergem como espaços de crítica midiática, ao mesmo tempo projetando-se nesse cenário e problematizando-o, como apontar um possível *efeito crítico* nas imagens de *Tudo por um furo*? Como pode ser percebido na estrutura narrativa e em cenas específicas do filme, um duplo movimento se inscreve: além de mobilizar, por meio do riso, elementos próprios do sarcasmo e da paródia – maneira usual de provocar inversões que frequentemente apontam para aquilo considerado *verdadeiro* –, o enredo satiriza de maneira irônica a supressão da crítica no fazer jornalístico que apresenta e também no filme, sobretudo por meio da postura cínica de seu herói e das ações sem sentido de sua equipe.

Utilizando-se de procedimentos que nos mostram, em várias cenas, contradições entre forma e conteúdo, incongruências entre imagens e diálogos, disjunções entre o que é dito e o modo como é dito, vemos surgir uma sátira cínica que critica não apenas um certo modelo de telejornalismo, mas também a si mesma, estabelecendo, a exemplo das duas séries analisadas anteriormente, um efeito *metacrítico* que se completa no momento de apropriação e recodificação de seus diversos sentidos por parte de espectador.

Ao revelar ambiguidades e paradoxos que fazem parte da produção jornalística, o filme apresenta um convite para que seu público assuma um papel ativo, completando as lacunas – ou visualizando por elas as rachaduras na fachada da imagem que os meios de comunicação de massa pretendem disseminar. A tensão entre a revelação dos valores e o mascaramento dos interesses surge em um dos momentos mais sombrios (e cômicos) do âncora televisivo e protagonista do filme *Tudo por um furo*: esquecido pelo público e abandonado por todos os amigos e familiares, o herói tenta suicidar-se, mas é encontrado pelo produtor que procurava oferecer-lhe uma nova oportunidade no recém-criado canal de notícias a cabo (11').

Quando questionado sobre o que tinha acontecido, Burgundy se embaraça, com um tom de voz indeciso e pouco convincente, tentando criar uma desculpa para disfarçar o evento vergonhoso que fora descoberto. Entretanto, ao tentar inventar uma mentira para acobertar a realidade, ele acaba revelando de forma contraditoriamente falsa o que não consegue ocultar, mas ironicamente faz essa revelação como se ainda estivesse mentindo. Nesse momento, ainda surpreso pelo desencaixe da situação dramática, e o tom jocoso e pouco convincente da fala de seu interlocutor, o produtor se vê confuso e afirma que “eu acho que você está dizendo a verdade, mas por que você está dizendo isso como se estivesse mentindo?”⁶. Essa questão poderia ser estendida para o filme como um todo, em uma autocrítica sobre o poder da comédia ficcional em revelar cinicamente o vazio por trás da seriedade exibida pelos jornalistas televisivos também em nossa realidade.

A metacrítica, evidentemente, não pode se resumir à autocrítica, mas para fazer a crítica da mídia em um meio de comunicação é necessário considerar de que modo pode-se apoiar nos mesmos mecanismos que se pretende desconstruir. Afinal, da mesma forma que a comédia sugere, ironicamente, *como podemos ver este filme*, essa história também indica criticamente os modos *como devemos ver o noticiário*.

Referências

BOLTANSKI, L. *On critique: a sociology of emancipation*. Cambridge: Polity Press, 2011.

FRANÇA, V. Crítica e metacrítica: contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação. *Revista MATRIZES*. V. 8, n. 2, jul.-dez. 2014, p. 101-116.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

NAVIA, L. E. *Diógenes, O Cínico*. São Paulo: Odisseus, 2009.

PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black mirror*. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2015.

PAGANOTTI, I.; SOARES, R. L. Fabulação, reconstrução e mediação (meta)crítica no seriado *Newsroom*. In: SERELLE, M.; SOARES, R. L. *Mediações críticas: representações na cultura midiática*. São Paulo: ECA-USP, 2017.

POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

6 No original: “- What the hell happened? - Hm... hm... I tried to hang myself? Because my life’s a mess? And I saw no other option? - I think you’re telling the truth, but why are you saying it like you’re lying? - It was a call for help? But it didn’t work because I’m too heavy and the ceiling lamp broke? Something like that? - Yeah, I... I think you’re telling the truth. - I am. That’s what happened”.

SILVA, G.; SOARES, R. L. Para pensar a crítica de mídias. *Revista Famecos*. V. 20, n. 3, 2013.

SINOPE, D.; CHRYSOSTOM, D.; LAERTIUS, D.; AELIANUS, C.; GELLIUS, A. *The complete Diogenes of Sinope collection* [e-book]. True Power Books, 2017.

SAFATLE, V. *Cinismo de falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*. V. 33, n. 4, 2002.

SOARES, R. L.; PAGANOTTI, I. Eu posso fazer uma pergunta pra você? O repórter contra a parede. In: *Profissão Repórter 10 anos: grandes aventuras, grandes coberturas*. São Paulo: Planeta, 2016, p. 361-377.

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. V. 13, n. 37, 2016.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *Delta – Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. V. 6, n. 1, 1990, p. 55-82.

2 | ESTE MUNDO É SEM LIMITE: POLÍTICAS DE INTERMIDIALIDADE NO CINEMA DE ROGÉRIO SGANZERLA¹

Samuel Paiva (UFSCar)

Rogério Sganzerla está em questão neste texto, considerando-se especialmente dois aspectos. Por um lado, as críticas que ele escreveu, especialmente sua produção dos anos 1960, publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Por outro, os filmes que realizou, especialmente sua tetralogia inspirada em *It's all true*, ou seja, no projeto de Orson Welles concebido no contexto da Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos, com filmagens ocorridas entre 1941 e 1942, a partir de histórias verdadeiras reencenadas em episódios relacionados às touradas no México e, no Brasil, ao Carnaval e à vida dos jangadeiros.

Especialmente interessado nesses episódios brasileiros de *It's all true*, Sganzerla realizou três longas-metragens –

Nem tudo é verdade (1986), *Tudo é Brasil* (1997) e *O signo do caos* (2003) – e um curta – *Linguagem de Orson Welles* (1991) –, todos voltados à passagem de Orson Welles pelo Brasil em 1942. Esses filmes que se voltam ao Carnaval e à história dos jangadeiros que viajaram de jangada de Fortaleza ao Rio de Janeiro, então capital da República, para reivindicar melhores condições de trabalho ao presidente Getúlio Vargas, são construídos a partir de encenações ficcionais, materiais de arquivo, fragmentos de cinejornais, trechos de obras de ficção e documentários, programas de rádio, com uma montagem que vai elaborando figurações históricas com o pressuposto de “um cinema sem limite” (SGANZERLA, 2001) capaz de se relacionar com outras mídias.

Por um cinema sem limite é o título de um livro de Sganzerla (2001), no qual ele reapresenta algumas de suas críticas publicadas no referido Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* nos anos 1960 e também *na Folha de S.*

¹ A pesquisa da qual este trabalho resulta faz parte do Projeto Intermídia, que conta com pesquisadores da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Brasil, e da *University of Reading*, no Reino Unido, com apoio respectivo da Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e do AHRC – *Arts and Humanities Research Council*. O texto foi primeiramente apresentado na Primeira Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro, realizada entre 16 e 18 de agosto de 2017, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense.

Paulo, nos anos 1980². Em sua concepção, o cinema sem limite é um aprendizado de liberdade, invenção, independência, ciência, literatura, romance. Definindo o que seria o cinema sem limite, ele cita um dos cineastas mais admirados em sua crítica, Godard (apud SGANZERLA, 2001, p. 10), para quem “Tudo é cinema. Tudo é ciência e literatura. E se misturássemos um pouco as coisas, tudo estaria melhor”.

Estabelecido tal recorte inicial, em suma, o meu interesse é questionar em que medida essa concepção de “cinema sem limite” teria uma dimensão política e poderia ser relacionada a um método historiográfico pautado pela “intermedialidade”. Isso porque, lendo as referidas críticas e vendo os mencionados filmes, a hipótese é que a obra de Sganzerla se aproxima da noção de “cinema impuro”, proposta por André Bazin (2013) no início dos anos 1950 e retomada mais recentemente por Lúcia Nagib (2014), na chave do que ela define enquanto “políticas de impureza”, no caso, relacionadas ao cinema em suas fronteiras com outras mídias na perspectiva de um dilema ou de uma crise dialética, revelada na articulação de materiais diversos envolvidos em uma concepção intermediária.

A questão do cinema impuro para André Bazin (2013, p. 81), apresentada no texto “*Pour un cinéma impur – défense de l’adaptation*”, está localizada em um contexto no qual ele questionava defensores do “cinema puro”, no momento de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro sincronizado. Como já tive oportunidade de discutir em outra ocasião (PAIVA, 2016), para Bazin o som era bem-vindo, como também eram as adaptações literárias e teatrais que, pelo meio cinematográfico, poderiam chegar a um número maior de espectadores, além da elite letrada, sendo esta uma dimensão política considerável das possibilidades do cinema enquanto mídia. Apesar de ser muito jovem na comparação com outras artes bem mais antigas, na percepção baziniana, o cinema tinha um grande mérito a seu favor, ou seja, o fato de ser uma arte popular, trazendo consigo inclusive a possibilidade de popularizar outras artes menos acessíveis ao grande público, como a literatura ou o teatro. Nesse sentido, há uma dimensão política implicada “em sua defesa da adaptação” prevista no cinema impuro.

Essa questão é reconsiderada por Lúcia Nagib, inclusive, no que diz respeito às possibilidades de uma espectadorialidade ampliada própria do nosso tempo, em que o cinema não está somente restrito às salas de exibição, mas chega às telas de computador, às redes sociais, entre outros meios decorrentes da internet. Entretanto, segundo os argumentos que Nagib apresenta, existem algumas contradições na proposta de Bazin, na medida em que, para ele, o público também pode ser um problema, por exemplo, quando deixa de reconhecer o valor de determinadas obras, filmes que, na visão do crítico francês, não poderiam ser desconsiderados pela audiência. A partir daí a autora vai além da noção baziniana de

2 Como crítico de cinema, Rogério Sganzerla também atuou no *Jornal da Tarde* e na *Folha da Tarde* nos anos 1960 (cf. PAIVA, 2018).

cinema impuro, procurando relacioná-la às concepções de Jacques Rancière (2010) em termos de uma “política do dissenso”, que extrapola um possível engajamento didático da obra de arte. Segundo os argumentos da autora, a suspensão do caráter didático introduz então dilemas ou crises dialéticas que estão no cerne das “políticas de impureza” que ela propõe reconhecendo o dissenso, o dilema, a crise como dados politicamente relevantes. Além disso, Nagib amplia a perspectiva do cinema impuro para pensá-lo na chave de uma categoria crítica, um método historiográfico, conforme explica Flávia Cesarino Costa:

Trata-se aqui de utilizar a *intermedialidade* como categoria crítica, lembrando o sentido baziniano do cinema como arte “impura”, mas acolhendo a perspectiva de Lúcia Nagib, na qual “o cinema impuro deixa de ser um objeto e se torna um método” porque acolhe a natureza híbrida do cinema como sua condição fundante. A ideia é, nesse sentido, superar as análises que tomam por base o que é exclusivo do cinema, e juntar-se aos estudos que procuram um “criticismo emancipado capaz de entender o cinema para além dos constrangimentos da especificidade da mídia” (NAGIB; JERSLEV, 2014, p. xxi)” (COSTA, 2016, p. 89).

Dado tal quadro de referências, minha questão diz respeito ao fato de que Sganzerla também faz parte desse debate, com a hipótese de que sua obra se ajusta à dimensão das políticas de impureza. Senão, vejamos: em 23 de Janeiro de 1965, ele publicou no Suplemento Literário um artigo que se intitulava: “Cinema impuro?”, acerca de Alexandre Astruc (SGANZERLA, 2010)³. Na verdade, não se tratava de uma discussão sobre o famoso artigo “Nascimento de uma nova vanguarda: a *cámara-stylo*” (ASTRUC, 1948), texto que, não por acaso, traz uma epígrafe com citação a Orson Welles e problematiza a questão do cinema enquanto linguagem comparável à literatura e a outras artes e mesmo à filosofia. O que estava em pauta na matéria de Sganzerla era um livro lançado à época por Raymond Bellour (1963), justamente intitulado *Alexandre Astruc*. Como explica Sganzerla, Bellour defendia então seis categorias em torno da relação do cinema com a literatura: cinema-epopeia, cinema-conto, cinema-ensaio, cinema-novela, cinema-teatro, cinema-romance.

Como se percebe, o embate estava se dando principalmente entre o cinema e a literatura. Naquele momento, de acordo com as afirmações encontradas nesse artigo, o próprio Bellour estava em consonância com Bazin na defesa do cinema-romance: “Bellour considera ser esta a forma mais positiva de cinema. Aquele que Bazin desejava, ‘cinematográfico em seus meios, mas romanesco nas estruturas intelectuais e estéticas profundas’” (SGANZERLA, 2010, p. 62). Já Sganzerla posicionava-se de maneira diversa, talvez preferindo o cinema-ensaio, como diz, “talvez o mais importante, o mais

³ Todos os artigos de Rogério Sganzerla publicados no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* estão reunidos em um livro lançado pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (cf. SGANZERLA, 2010). A propósito, Sganzerla era catarinense. Nasceu em Joaçada, Santa Catarina, em 04/05/1946, e faleceu em São Paulo, capital, em 09/01/2004.

moderno. Em todo caso o mais discutido. Opõe-se frontalmente ao cinema tradicional e ao cinema-romance (com sua narração lógica, perfeitamente raciocinada e ‘arrumada’)” (SGANZERLA, 2010, p. 60). Além disso, para ele, o cinema-ensaio retoma princípios como o da visão relativa (em contraposição à visão onisciente), a valorização do improvisado, a influência dos cinejornais e da televisão, a relevância do documentário. De fato, sua visão parece coincidir com percepções contemporâneas acerca do que se compreende como ensaio no cinema, por exemplo, com Timothy Corrigan, para quem os filme-ensaios “são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência” (CORRIGAN, 2015, p. 9).

Tal possibilidade de desfazer e refazer a forma cinematográfica vem bem ao encontro de um cinema impuro e sem limite, inclusive, em suas intermediações com outras artes. Esta perspectiva está em acordo com a dinâmica da escrita sganzerliana, seja em sua crítica de cinema, em que ele vê e revê, considera e reconsidera, apresenta e reapresenta uma gama de conceitos a cada artigo, seja em sua realização cinematográfica, na qual é evidente uma recriação constante a partir de determinados interesses, cujo maior exemplo certamente é a própria tetralogia inspirada em *It's all true*, parâmetro fundamental para a compreensão da figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla (PAIVA, 2018).

Desfazer e refazer a forma cinematográfica é algo que também pode ser pensado no caso aqui em questão na própria transição de ideias e princípios entre crítica e realização cinematográfica, consideradas enquanto distintas mídias relacionadas ao cinema, ora mais voltado ao meio jornalístico, ora às salas de exibição. Em suma, esse ir e vir, sem interesse em postura didática, parece instaurar um dissenso próprio ao regime estético de Rancière em sua compreensão da “partilha do sensível” como potência heterogênea, estranhamento, “*logos* idêntico a um *pathos*” (RANCIÈRE, 2005, p. 32-33). Nesse sentido, os artigos de Sganzerla assumem uma perspectiva *transformadora*, na chave do que Rosana Soares e Gislene Silva compreendem como sendo uma possível leitura de Rancière a respeito da crítica:

Atualizando a problemática a respeito do potencial conservador ou transgressor da crítica, Rancière indaga sobre a possibilidade de ruptura pressuposta na atividade artística. Ao tratar das relações entre política e estética, o autor nos apresenta dois modelos, revistos aqui de modo sintético: o “pedagógico”, direcionado para a formação do público a partir de bases preestabelecidas (entre elas o funcionalismo e a teoria crítica, muitas vezes focadas no conteúdo dos objetos analisados); e o “transformador”, interessado na partilha do sensível por meio da busca pela emancipação e pelo reconhecimento do espectador (baseado na ausência de uma origem ou uma finalidade, e desencadeando processos de identificação) (SOARES; SILVA, 2016, p. 15).

Já o título da matéria de Sganzerla publicada no Suplemento Literário – “Cinema impuro?” – evoca o espectador, instaurando a dúvida, apresentando a questão na forma de uma interrogação. Além disso, no transcorrer da argumentação, o autor oscila em suas posições, como vimos, ora talvez defendendo o cinema-ensaio, ora, já ao final do artigo, posicionando-se paradoxalmente a favor do cinema-cinema. Desse modo, seu texto vai se construindo sobre dilemas, chamando o espectador a participar dos embates contraditórios.

Depois, a questão do cinema-cinema volta à discussão em outro artigo publicado no Suplemento Literário, intitulado “Um autor e um ofício” (SGANZERLA, 2010, p. 119), publicado em 24 de setembro de 1966, sobre o curta metragem *Mauro, Humberto* (David Neves, 1964). Dessa vez o tópico é o “filme de cinema”, expressão que vai se tornar cada vez mais cara ao crítico-realizador, e inclusive aparecerá posteriormente no letreiro visto nas cenas iniciais de seu primeiro longa-metragem, *O bandido da luz vermelha* (1968). A expressão “filme de cinema”, pela maneira como se encontra contextualizada nesse artigo, estabelece uma associação com a ideia de autoria, no sentido da Política dos Autores da Nouvelle Vague. Mas, além disso, está relacionada a uma contradição que, na visão de Sganzerla, é inerente às tensões entre pureza e impureza no cinema. Como ele diz: “Os grandes filmes, os filmes puros, são necessariamente impuros” (SGANZERLA, 2010, p. 120). Tal ideia se torna mais complexa quando lembramos que *O bandido da luz vermelha* é, como diz o letreiro, um filme de cinema que, no entanto, traz referência a mídias diversas – o rádio, a televisão e o jornal.

Certamente tais ambiguidades acerca da concepção sganzerliana de cinema impuro também podem ser consideradas como uma característica da própria geração dos novos cinemas que emergem com suas transições entre crítica e realização cinematográfica, como ocorre com a *Cahiers du Cinéma* e a *Nouvelle Vague*. Nesse sentido, quando lemos os referidos textos publicados no Suplemento Literário, destacam-se, além da figura de Orson Welles, suas constantes referências a Jean-Luc Godard, em artigos tais como, entre outros, “Viver a Vida 1”, “Viver a Vida 2”, “Cineastas do Corpo” e “Alpha, Cidade Aberta”. A referência a Godard, de fato, não está só nas críticas, mas também nos filmes, notadamente em *O bandido da luz vermelha*, como já foi observado, entre outros, por Ismail Xavier (1993) e Jairo Ferreira (2000), que estabelecem conexões desse filme especialmente com *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, Godard, 1965).

Quando pensamos naquele contexto da Nouvelle Vague e em sua disposição à intermedialidade entre cinema e literatura, de fato Godard poderia ser considerado um paradigma, como propõe Ágnes Pethö (2011), apresentando argumentos que, se estabelecemos uma analogia, também iluminam aspectos da obra sganzerliana na chave de seus cruzamentos entre mídias. Pethö parte do conceito de “remediação”, de Jay Bolter e David Grusin, lembrando que, para esses autores, “a ideia de remediação implica que toda

mídia repropõe e incorpora uma mídia mais antiga como processo de sua evolução, além de que nenhuma mídia pode operar isoladamente, pois sempre precisa entrar ‘em relação de respeito e rivalidade com outras mídias’” (BOLTER; GRUSIN apud PETHÖ, 2011, p. 233, tradução nossa)⁴. Pethö fala então de uma “ansiedade da remediação” característica dos filmes de Godard, lembrando várias possíveis noções de intermedialidade que poderiam ser cogitadas a esse respeito: intermedialidade enquanto um campo de inscrições transformativas da mídia; ou processos que operam dentro de um campo tensional de significação; ou experiências *in-between* sensíveis às diferenças midiáticas. Segundo suas colocações, não só para Godard mas para a geração da *Nouvelle Vague* de forma mais ampla, haveria uma relação de respeito e rivalidade entre cinema e literatura.

Até que ponto esse paradigma também seria válido para o cinema de Rogério Sganzerla? Quais as características da remediação que ele empreende sobre a obra de Orson Welles, especialmente com os filmes que se constituem como objeto de nosso estudo? O fato de Orson Welles ter sido um artista multimídia implica sentidos de sua remediação na obra sganzerliana? Como compreender as políticas de impureza implicadas nessa relação?

Possivelmente podemos cogitar, como resposta inicial, que as críticas jornalísticas são formas de remediação dos filmes. E alguns filmes também operam remediações do jornalismo, como parece ser o caso de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). A propósito, em matéria publicada no Suplemento Literário em 7 de agosto de 1965, com o título “Cidadão Kane”, a relação do cinema com outras mídias é um ponto de inflexão incontornável da escrita de Sganzerla. O artigo tem como motivo uma reprise que haveria de *Cidadão Kane* naquele momento: “A reprise mais ansiosamente aguardada pelos cinéfilos brasileiros”, até porque seria também uma oportunidade para “tomar contato com um realizador semidesconhecido entre nós” (SGANZERLA, 2010, p. 89). No artigo, seguindo a cronologia biográfica de Welles desde a infância, Sganzerla destaca o seu interesse por várias artes, o teatro, a literatura, o rádio, a música, a ópera, a mágica, notando também como essas experiências chegaram ao seu cinema, por exemplo, o programa diário de rádio *The march of time* transposto à sequência do *News on the march*, em *Cidadão Kane*. Mas, dentre os aspectos biográficos destacados, há especialmente o interesse de Welles pelo teatro, mais especificamente por Shakespeare, pois, como diz o autor do texto, “Welles inicia-se na *mise-en-scène* adaptando e representando Shakespeare, admiração que o acompanha até hoje” (SGANZERLA, 2010, p. 89).

Já na matéria “O Legado de Kane”, publicada em 28 de agosto de 1965, encontramos a seguinte afirmação: “Inspirado em novos recursos narrativos, principalmente do romance (Faulkner, John dos Passos), Welles recusa a construção

4 “The idea of remediation implies that all media repurpose and incorporate older media as a usual process of their evolution, and in addition, no medium can operate in isolation, it must always enter into ‘relationships of respect and rivalry with other media’” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 65).

clássica (clara e unitária), linearmente progressiva das películas de então” (SGANZERLA, 2010, p. 97). Kane, nessa percepção, é um “herói fechado”, ou seja, um personagem de alguma forma inatingível, em razão da própria estrutura narrativa, com seus diferentes pontos de vista impedindo uma visão unilateral ou linear sobre a história do magnata da imprensa, que é o protagonista do filme.

Depois, a referência a Orson Welles passa a ser fundamental também nos filmes de Sganzerla, já desde *Documentário* (1966), o curta-metragem ficcional que é seu primeiro filme. Por sua vez, na primeira sequência do primeiro filme da tetralogia inspirada em *It's all true, Nem tudo é verdade*, há uma menção ao vínculo entre Orson Welles e Shakespeare: “O primeiro livro que minha mãe me deu, para eu aprender a ler, foi *Sonhos de uma noite de verão*. Eu tinha seis anos. Para mim, até hoje Shakespeare é tudo: os homens, as mulheres, a arquitetura” – diz Arrigo Barnabé interpretando Orson Welles.

Falando português com um sotaque americano, um tipo de entonação cômica característica de personagens estrangeiros interpretados por brasileiros em filmes como *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), Arrigo é uma chave para que possamos entrar na investigação sobre os sentidos da remediação que nos interessa. Mas, além dele, há também Grande Otelo, cuja presença em *Nem tudo é verdade*, lembrando o seu encontro com Orson Welles para filmar o episódio do Carnaval em *It's all true*, é outra referência à chanchada, na chave da paródia, expressão que também poderemos compreender na perspectiva da remediação. A seguinte citação de João Luiz Vieira, definindo a paródia para pensá-la enquanto estratégia discursiva característica das chanchadas brasileiras, parece se aproximar em alguma medida da ideia de remediação nos termos que vimos há pouco a partir de Bolter e Grusin.

A palavra paródia nos remete imediatamente para um objeto que existe anterior a ela e que se torna a razão de sua própria existência. Do objeto artístico original, seja ele uma peça teatral, musical, um romance, ou um filme, até o novo objeto, ocorre um processo de transformação no qual a paródia procura imitar o original de forma cômica (VIEIRA, 1983, p. 22).

Quando lembramos que parte das filmagens do episódio sobre o Carnaval, em *It's all true*, ocorreu nos estúdios da Cinédia, a empresa fundada em 1930 pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga, companhia que ganhou força justamente com a produção de filmes musicais de apelo popular, com estrelas provenientes do rádio, é instigante imaginarmos como foi para Orson Welles, com seu interesse por Shakespeare, o encontro com Grande Otelo, cujo nome está associado a uma das tragédias do dramaturgo inglês, a qual viria, por sinal, a se tornar argumento para *Othello*, o filme (Orson Welles, 1952). Grande Otelo, que efetivamente atuou no referido episódio sobre o Carnaval, traz em si, no seu corpo franzino associado ao Grande que vem em seu nome, a referência paródica a Shakespeare.

Essa conexão Welles-Shakespeare-Otelo será ainda mais acentuada em *Linguagem de Orson Welles* (1991), curta-metragem no qual uma montagem vertical, com assincronia de imagem e som, vai reunir os mais diversos materiais, trechos de imagens tanto em movimento quanto estáticas, sons e trilhas provenientes de mídias diversas, tudo repondo o enigma fundamental da obra de Sganzerla – “Quem sou eu?” – enigma já evidenciado desde *O bandido da luz vermelha*, que recolocava em perspectiva o enigma “Rosebud” de *Cidadão Kane*. Em *Linguagem de Orson Welles*, Grande Otelo, na verdade, pode ser considerado como o narrador. Entretanto, sua voz está sempre *over*, o que nos impede *a priori* uma percepção de uma unidade corporal para sua figura. Vai-se estabelecendo dessa forma um espaço de ambiguidade e imprecisão ainda assim conectado com Welles e Shakespeare em relação ao enigma “quem sou eu”. Para os espectadores que o conhecem, será a voz de Grande Otelo que conduzirá a narrativa, que, a exemplo de *Nem tudo é verdade*, também começa com uma referência a Shakespeare. Diz Grande Otelo (voz *over*): “Certa vez um repórter perguntou a Orson Welles se o maior dramaturgo de todos os tempos é realmente Shakespeare. Não, disse Welles deixando todo mundo em pânico por instantes. Shakespeare, continuou Orson Welles, não é o maior. É o único”.

Já considerando *Tudo é Brasil* (1997), esse filme também incorpora várias mídias, especialmente o rádio. Isso porque foi estruturado a partir de *Hello Americans*, uma série de doze edições de rádio, produzida para reforçar os laços pan-americanos entre os Aliados. Depois de sua viagem à América Latina para realizar *It's all true*, Welles participou de *Hello Americans* como esforço de guerra, apresentando episódios, em especial o primeiro deles, *Brazil*, no qual dialoga com Carmen Miranda (cf. RASIA, 2013). Desse episódio foram retirados vários trechos que integram a banda de áudio em *Tudo é Brasil*. Na verdade, esse diálogo entre Welles, Carmen Miranda e outros músicos brasileiros constitui o eixo estrutural do filme. Haverá, contudo, seções de outros programas de rádio, como, por exemplo, a edição especialmente produzida no Cassino da Urca em homenagem ao aniversário de Getúlio Vargas⁵, também apresentada por Welles. Antonio Pedro Tota comenta essa transmissão radiofônica da grande noite de festa:

Em 1942, no dia 18 de abril, os ouvintes americanos acompanharam, pelas ondas curtas da Blue Network, uma homenagem ao presidente Vargas, no Cassino da Urca, pela passagem de seu aniversário. O embaixador Jefferson Caffery foi o promotor da festa, em nome do governo dos Estados Unidos. Era uma festa de americanos para americanos e brasileiros especiais. O mestre-de-cerimônias foi Orson Welles, que havia chegado aqui em fevereiro. De casaca branca, iniciou o espetáculo num inglês teatral: “This is Orson Welles, speaking from South América, from Rio de Janeiro, in United States of Brazil”. “[...] esta é uma festa de aniversário promovida [...] com muita honra pelo presidente dos Estados Unidos em homenagem ao presidente do Brasil, dr. Getúlio Vargas, o grande e bom amigo do presidente Roosevelt (TOTA, 2000, p. 120).

⁵ Vargas nasceu em 19 de abril de 1882 e faleceu em 24 de agosto de 1954.

O título do filme – *Tudo é Brasil* – é também o nome de um fox de autoria de Vicente Paiva, uma das canções executadas nessa célebre noite em homenagem ao aniversário de Getúlio Vargas. No filme, mais uma vez Grande Otelo está presente como uma espécie de contraponto à perspectiva monumental de Vargas, do Estado Novo e de seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Na montagem de conflito que a narrativa constrói, em contraposição às cenas que remetem à censura do DIP contra *It's all true*, Grande Otelo é um contraponto, sua imagem, um passo para a extinção de fronteiras, sendo ele, o próprio Otelo, artista multimidiático que reúne Shakespeare e o samba, a utopia não só do pan-americanismo então em pauta, mas de um mundo sem limites para a liberdade de criação, sem preconceitos.

Nesse sentido, podemos considerar Grande Otelo, cuja figura nos chega através de cenas de filmes, fotografias, músicas (especialmente *Praça onze*, coautoria sua e de Herivelto Martins), como uma síntese fundamental da remediação de Orson Welles no cinema de Sganzerla. Otelo constitui mesmo um fator decisivo para o princípio de carnavalização orientado nesses filmes segundo a concepção de Bakhtin, do Carnaval como *locus* de uma inversão por meio da qual os marginalizados assumem o centro simbólico do poder (BAKHTIN, 1993; STAM, 1992). Também na dimensão material da qual sua figura emerge, há um princípio de carnavalização, na medida em que trechos de cinejornais que foram criados na perspectiva de monumentalizar o DIP e o governo de Getúlio Vargas são agora, pela montagem, destituídos dessa perspectiva, apontando em contrapartida para uma crítica a políticas racistas do Estado Novo, evidenciada em sua perseguição a projetos como *It's all true*.

Notemos a propósito que a estratégia de carnavalização não está exclusivamente associada ao aspecto cômico, já aludido na perspectiva da chanchada, mas também a uma dimensão trágica, revelada na história dos jangadeiros Raimundo Correia de Lima (conhecido como Tatá), Manuel Pereira da Silva (Manuel Preto), Jerônimo André de Souza e Manoel Olímpio Meira (Jacaré) que, em fins de 1941, viajaram de Fortaleza ao Rio de Janeiro, na jangada São Pedro, para conversar com o presidente Getúlio Vargas sobre as condições dos pescadores nordestinos em termos de previdência social. Welles tomou conhecimento dessa história já como fato midiático, publicado na revista *Time*, conforme afirma Firmino Holanda:

Orson Welles soube da aventura dos pescadores cearenses ao ler, em Nova Iorque, a revista norte-americana *Time* (8 de dezembro de 1941). O artigo, “Quatro homens numa jangada”, ilustrava-se com duas fotos: no alto, uma jangada ao mar; abaixo, o encontro do presidente com os realizadores da façanha. Welles adotaria o mesmo título da matéria para o filme que imaginou produzir. Impressionou-se, diria depois, com o fato de Jacaré e companheiros viajarem por 61 dias, “sem bússola, guiados somente pelas estrelas”, o que, para o jovem diretor, seria “um recorde único na história da navegação” (HOLANDA, 2001, p. 65).

O fato trágico é que, na reencenação da viagem dos jangadeiros como um dos episódios verdadeiros de *It's all true*, no momento das filmagens, o líder dos pescadores – Manoel Olímpio Meira, o Jacaré – despencou da jangada e desapareceu no mar, jamais tendo sido encontrado o seu corpo. O acidente fatídico é referenciado várias vezes ao longo da tetralogia de Sganzerla, com essa história dos jangadeiros reforçando, no contraponto com Orson Welles, Grande Otelo, comédias e tragédias de Shakespeare, uma identidade de contrários própria de um regime estético orientado pelo dissenso.

Entretanto, no último filme da tetralogia (e da filmografia de Sganzerla como um todo) – *O signo do caos* (2003) – Orson Welles, Grande Otelo e os jangadeiros não estão presentes de forma tão direta, mas indiretamente, na medida em que são feitas várias menções aos episódios brasileiros de *It's all true*. A narrativa se apresenta como uma espécie de HQ macabra, em que o protagonista – Dr. Amnésio, personagem ficcional inspirado nos censores do DIP – se apresenta com argumentos racistas contra os negros que Welles filmou e com afirmações xenófobas contra o próprio diretor estadunidense. Por outro lado, há o jornalista Edmar Morel, personagem por sua vez inspirado na figura real do repórter que, como afirma o próprio Sganzerla, ajudava a liberar os filmes dentro do DIP. Em meio às disputas, *O signo do caos* traz uma sequência emblemática das perseguições contra a obra de Welles e ao mesmo tempo de sua recriação: vemos uma imagem de Shiva, deus da transformação, em um círculo de fogo, que simboliza a renovação da criação e a neutralização dos atos nefastos de Dr. Amnésio. Afinal, se *It's all true* foi interrompido em razão de fatores diversos, inclusive por causa da censura que impediu a sua finalização, ainda assim o filme ressurgiu de outras formas, como memória revivida em outras obras cinematográficas que retomam a sua história, como é o caso da própria tetralogia aqui em questão⁶.

Por fim, o que podemos concluir sobre essa *remediação*? Considerando o conceito já referido, Walter Moser afirma que “tomando como modelo a não-redução da riqueza semântica do termo utilizado por Bolter e Grusin, captarei nesse verbo [re-mediare] um conjunto amplo de operações possíveis: retomar, reproduzir, re-(a)presentar, reutilizar, reciclar, revisitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc.” (MOSER, 2006, p. 56). Ele demonstra, com dois estudos de caso sobre cinema e pintura, a partir dos filmes *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) e *Passion* (Godard, 1982), nos quais analisa aspectos como narratividade, materialidade, economia, técnica, sociabilidade e institucionalidade, como esses filmes constituem uma arqueologia de mídias em que, no primeiro caso, a relação entre as artes é usada para captar a midialidade da pintura e, no segundo caso, a midialidade do cinema.

⁶ *It's all true* restou inacabado, mas, em 1980, Fred Chandler encontrou na Paramount grande parte do material referente aos três episódios filmados no México e no Brasil. Em 1986, Richard Wilson (que integrou a equipe de Welles em 1942) iniciou um processo de reconstrução do episódio dos *Jangadeiros* que resultou, em 1993, na longa-metragem *It's all true, sobre um filme inacabado de Orson Welles*, dirigido pelo próprio Richard Wilson e mais Myron Meisel e Bill Krohn, contando com a participação de Rogério Sganzerla (cf. BENAMOU, 2007; PAIVA, 2018).

Mais uma vez a comparação com Godard será útil em termos de uma compreensão do cinema de Sganzerla. *Passion* é um filme sobre um filme inacabado. Entre seus personagens, protagoniza um diretor de cinema que, por contingências diversas, não consegue finalizar sua obra. A história se passa em boa parte no território do próprio cinema, um estúdio, onde câmeras e outros dispositivos chamam a atenção para a materialidade (figurinos, cenários) e técnicas cinematográficas (câmeras, refletores etc.). Sua sociabilidade envolve conflitos de interesse da equipe e produtores. O aspecto econômico evidencia-se inclusive com um escritório financeiro em cena. O filme enfatiza o embate com o que poderíamos resumir como sendo a estética de Hollywood, para isso remediando três obras de pintura em que temáticas militares estão relacionadas a episódios históricos: *A ronda noturna* (Rembrandt), *3 de maio de 1808* (Goya) e *A entrada dos cruzados em Constantinopla* (Delacroix).

Ora, é também a midialidade do cinema que está implicada na arqueologia de mídias empreendida por Sganzerla. A narrativa está voltada à história de um cineasta que, em meio à Segunda Guerra Mundial, viaja para realizar um filme que resulta inacabado. O cinema é o assunto privilegiado sob qualquer perspectiva de abordagem das obras da sua tetralogia. A sociabilidade envolve personagens reais e seus conflitos de natureza variada, destacando-se as dificuldades de Orson Welles para lidar com a RKO, produtora de *It's all true*, nos Estados Unidos, e com o DIP, no Brasil. Na produção, prevalece o reaproveitamento de materiais filmados para outros fins, uma espécie de reciclagem de arquivos que ocorre com a recriação de obras de arte, não só do cinema mas também de outras mídias ou artes, aspecto de fato recorrente na filmografia de Rogério Sganzerla, por vezes inclusive já evidenciado no título de algumas de suas obras, tais como *Documentário* (1966), *História em quadrinhos* (1969), *Mudança de Hendrix* (1978), *Noel por Noel* (1981), *Isto é Noel* (1990), *A alma do povo vista pelo artista* (1990), entre outras que apresentam a temática da criação artística como principal motor da narrativa.

Além de Orson Welles, Grande Otelo, Helena Ignez, Carmen Miranda, Godard, Jimi Hendrix, João Gilberto, Noel Rosa, cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal, há vários outros artistas presentes tanto nas críticas de jornal como nos filmes do nosso autor, todos convergindo para uma concepção de cinema impuro que emerge incessantemente em sua relação com outras artes e no enfrentamento da própria história. Desse modo, a obra de Sganzerla é um exemplo de intermedialidade como método historiográfico. Seu cinema sem limite explicita a invocação de outras mídias e, mais que isso, seus efeitos estéticos e sinestésicos para se constituir no jogo incessante de uma remediação também compreendida como embate de poder, como também sinaliza a luta dos jangadeiros por melhores condições de trabalho. Nesse embate, aliás, não está descartada a possibilidade do *fracasso*, um dos temas recorrentes de Sganzerla, como lembra Rubens Machado Jr.:

Desenvolve-se aqui o seu tradicional tema do fazer cinema no Brasil, agora como tarefa hollywoodiana às avessas: a identificação do Welles malgrado é contraposta à dificuldade de um projeto audiovisual brasileiro em moldes redentores, ambos como contrapartida ao *status quo* repressivo da indústria cultural. [...] O tema do fracasso, central na obra de Sganzerla, adquire nessa empreitada mítica do gênio hollywoodiano uma importância decisiva. O Brasil, isto é, as culturas visual e radiofônica brasileiras, sempre em causa, e chave do seu corte estético na história do cinema brasileiro, atingem uma dimensão universal na medida de sua irrealização cinematográfica mundial, incrustrando-se e comprovando-se na experiência fracassada de Welles (MACHADO JR., 2000, p. 510)⁷.

Nesse sentido, os artistas referidos, os jangadeiros e sobretudo Orson Welles, representam uma dialética do sucesso/fracasso posta em cena na defesa de um cinema sem limite, isto é, independente, como aprendizado da liberdade: “Trata-se de incorporar nossa experiência como um fenômeno interligado ao audiovisual mundial sob o ponto de vista de recriação de linguagem e criatividade, destacando a figura do realizador independente, motor de idéias cinematográficas”, diz o próprio Sganzerla (2001, p. 11).

Por fim, nesse esforço de conhecimento sobre uma obra que se revela enquanto método historiográfico pautado pela intermedialidade, convém uma última colocação acerca da opção pelo termo *remediação*. Isso porque o próprio termo “mediação” poderia ser uma chave para a investigação que aqui está em curso e, a propósito, Marcio Serelle (2016) discute tal conceito, dando conta de demonstrar suas múltiplas complexidades a partir de autores diversos: Raymond Williams, Martín-Barbero, Stuart Hall, Roger Silvestone, entre outros. Entretanto, a dupla lógica de imediação (*immediacy*) e hipermediação (*hypermediacy*) que Bolter e Grusin propõem como sendo característica da remediação parece expressar mais diretamente as estratégias do método de Sganzerla. Walter Moser sintetiza uma explicação a esse respeito, da seguinte forma:

Por um lado, toda mídia nova pretende, enfim, propiciar acesso direto ao real – ela fará valer então sua transparência (*transparency, immediacy*) em relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, esse apagamento da mídia é obtido por um acréscimo no nível do aparelho midiático e a mídia exibirá orgulhosamente sua sofisticação de funcionamento midiático (*hypermediacy*) (MOSER, 2006, p. 56).

Expressando tal ideia com outras palavras, “nossa cultura quer tanto multiplicar suas mídias quanto apagar todos os traços de mediação: idealmente, ela quer apagar suas mídias no próprio ato de multiplicá-las”⁸, afirmam os próprios autores do conceito de *remediação* (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 5, tradução nossa). De acordo com seus

7 Sobre o tema do fracasso na obra de Rogério Sganzerla, ver também a análise de Ismail Xavier sobre *O bandido da luz vermelha* (XAVIER, 1993, p. 71-115).

8 “Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 5).

argumentos, estes dois vetores interconectados da remediação, ou seja, a imediação e hipermediação, ganham força principalmente ao final do século 20, quando as mídias digitais, ou novas mídias, puseram em xeque aquelas mais antigas, como fotografia, cinema e televisão. Ainda assim, tanto a imediação (e sua transparência) quanto a hipermediação (e sua opacidade) são fenômenos muito mais antigos, verificáveis em distintos meios de comunicação⁹. Em todo caso, como eles afirmam: “O que é novo sobre as novas mídias vem dos caminhos particulares nos quais elas remodelam mídias mais antigas e pela maneira como as mídias mais antigas se reformulam a si próprias para responder aos desafios das novas mídias” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 15, tradução nossa)¹⁰.

Quando observamos a obra de Orson Welles, ele parece dizer a mesma coisa pela maneira como empreende um jogo de imediação direta com a realidade e ao mesmo tempo uma hipermediação que chama atenção para a dobra de uma mídia sobre outra(s) mídia(s). Adaptação do romance de H.G. Wells, *A guerra dos mundos*, a célebre emissão radiofônica (1938) que o celebrou em razão da comoção causada no público, que acreditou que a Terra estava sendo invadida por ETs, é um exemplo emblemático já no início de sua carreira. Depois, *Cidadão Kane* e suas interações com o jornalismo e mesmo polêmicas às voltas com William Randolph Hearst; *Soberba* (1942) enquanto adaptação da literatura de Booth Tarkington; as adaptações de Shakespeare – *Macbeth* (1948), *Othello* (1952), *Chimes at midnight* (1966) – Cervantes (*Don Quixote*, 1955), Kafka (*O processo*, 1962); até seu último filme, *F for fake* (1973), e suas reflexões sobre a falsificação de obras de arte na chave da recriação.

Então, não por acaso André Bazin (2005), quem primeiro concebeu a noção de cinema impuro, justo no entorno do momento em que elaborava esse conceito, escreveu um livro sobre *Orson Welles*, lançado em 1950, no qual constrói uma cronologia de sua vida e obra até então, sem perder de vista principalmente as relações entre rádio, teatro e cinema, atentando ao mesmo tempo para o caráter político de várias realizações como, por exemplo, a montagem teatral de *Macbeth*, dirigida por Welles (1933) com atores negros. Já em suas considerações sobre *Cidadão Kane* e *Soberba*, serão aspectos como a “intuição do plano sequência” ou a “técnica das grandes angulares” ou a “decupagem em profundidade” (BAZIN, 2005, p. 82-92) que vão interessá-lo ou, em outras palavras, são as dimensões bazinianas do realismo cinematográfico que estarão em questão. E nesse sentido sua abordagem sugere um interesse maior pelo caráter de imediação ou transparência da realidade revelada na obra de Orson Welles.

9 Entre os exemplos citados pelos autores para demonstrar a combinação de imediação e hipermediação mais recentemente, estão jogos de realidade virtual, computação gráfica etc. Já para demonstrar a possibilidade de remediação em mídias mais antigas, mencionam desde manuscritos medievais até a perspectiva em pinturas do Renascimento, a arquitetura de igrejas, entre vários outros.

10 “What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the way in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media” (BOLTER; GRUSIN, 1999, p. 15).

Por sua vez, Sganzerla parece seguir em outra direção, enfatizando a hipermediação e a opacidade dessa obra ao ultrapassar a perspectiva realista e sua “montagem proibida”. Se, para Bazin, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62), para Sganzerla essa condição em princípio poderia ficar de lado para favorecer a ação livre, sem restrições de contiguidade de espaço e tempo. Em vez disso, a possibilidade do cinema sem limite se dá justamente pela reiteração da montagem cinematográfica de várias mídias, como janelas comunicacionais que se abrem a outras janelas midiáticas, que, afinal, são também a realidade em que vivemos e com as quais pode ser possível a partilha do sensível.

Referências

- ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. *L'écran français*, n.144, 30 mar. 1948. Disponível em: <https://goo.gl/oN4Ed1>. Acesso em: 30 maio 2018.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2ª ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnb, 1993.
- BAZIN, A. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAZIN, A. Montagem proibida. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 54-65.
- BAZIN, A. Pour un cinéma impur – défense de l'adaptation. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: CERF, 2013, p. 81-106.
- BELLOUR, R. *Alexandre Astruc*. Paris: Editions Seghers, 1963.
- BOLTER, J.; GRUSIN, D. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1999.
- BENAMOU, C. *It's all true – Orson Welles's Pan-american odyssey*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- COSTA, F. C. Chanchada e intermedialidade – alguns comentários sobre *Aviso aos Navegantes* (1950). *Pós*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, nov. 2016.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio – desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2015.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000.

- HOLANDA, F. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.
- MACHADO JR., R. Sganzerla, Rogério. In: RAMOS, F., MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 510-513.
- MOSER, W. As relações entre as artes – por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, jul.-dez. 2006.
- NAGIB, L. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London, New York: I. B. Taurus, 2014, p. 21-39.
- PAIVA, S. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. *Revista Significação*. São Paulo, v. 43, n. 45, 2016.
- PAIVA, S. *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla*. São Paulo: Alameda, 2018.
- PETHÖ, A. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- RASIA, R. O. *Análise dos processos de criação documental com materiais de arquivo nos filmes wellesianos de Rogério Sganzerla*. Dissertação (mestrado em Multimeios). Unicamp, 2013.
- SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Revista Matrizes*, v. 10, n. 2, 2016, p. 75-90.
- SGANZERLA, R. *Textos críticos I*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- SOARES, R. L.; SILVA, G. *Lugares da crítica na cultura midiática*. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 13, n. 37, 2016.
- STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TOTA, A. P. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIEIRA, J. L. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme Cultura*, n. 41/42, maio 1983.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Pós-estruturalismo e filosofia analítica (vol. 1)*. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

3 | O TRABALHO DE TRADUÇÃO DA EXPERIÊNCIA DE OCUPAÇÃO URBANA EM COBERTURAS JORNALÍSTICAS

Miriam Santini de Abreu (UFSC)

Gislene Silva (UFSC)

O jornalismo brasileiro tem, historicamente, apagado sujeitos e espaços sociais. Outras narrativas, tanto à margem como em articulação com os meios de comunicação estabelecidos, vêm valorizando vozes até então silenciadas. É a partir desses pressupostos que este estudo tem como objetivo fazer a crítica da cobertura jornalística a partir das potencialidades da mídia contra-hegemônica na interpretação das ocupações urbanas, explorando a possibilidade de o jornalismo tornar visíveis experiências sociais que se contrapõem aos modelos hegemônicos ditados pelo capitalismo global.

A base teórica de investigação é a formulação de Boaventura de Sousa Santos sobre a *sociologia das ausências*, a *sociologia das emergências* e o *trabalho de tradução*, uma tríade que critica o modelo dominante da racionalidade ocidental e amplia a compreensão do mundo e as formas como nele se cria e legitima o poder social. A análise empírica engloba quatro reportagens em vídeo, duas de mídia contra-

hegemônica (*Revista Pobres & Nojentas*) e outras duas de mídia hegemônica (*Grupo RIC*) sobre a Ocupação Amarildo, em Florianópolis (SC). Nossa hipótese é a de que, considerando a formulação do autor, o jornalismo contra-hegemônico tem mais potência para efetivar o trabalho de tradução da experiência de ocupação urbana e seus conflitos por moradia¹.

A proposta de Boaventura de Sousa Santos resultou de um projeto de investigação sobre experiências de movimentos sociais e de organizações não-governamentais para combater a globalização neoliberal e o capitalismo global. A reflexão levou o autor a três conclusões: 1) a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que aquelas conhecidas e consideradas as importantes pela tradição científica e filosófica ocidental – e, nós acrescentamos, também pelo jornalismo; 2) essa experiência é amplamente desperdiçada; 3)

¹ O modelo de Santos foi utilizado também no artigo de Ijuim e Abreu (2018).

para combater esse desperdício, é necessário um modelo diferente de racionalidade e, como consequência, de ciência social (SANTOS, 2002, p. 238) – e, também acrescentamos, são necessárias outras práticas jornalísticas. Ao modelo de racionalidade dominante, denominado pelo autor de razão indolente, ele propõe outro, o de razão cosmopolita, que se funda na tríade a que nos referimos acima: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução.

Ausências, emergências, tradução

Santos afirma que a característica mais fundamental da concepção ocidental de racionalidade é o duplo movimento de contrair o presente e expandir o futuro:

A contração do presente, ocasionada por uma peculiar concepção da totalidade, transformou o presente num instante fugidio, entrincheirado entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Quanto mais amplo o futuro, mais radiosas eram as expectativas confrontadas com as experiências do presente (SANTOS, 2002, p. 239).

É por esse diagnóstico que se acelera o desperdício da experiência social e, para afirmá-la em sua potência no presente, o autor propõe uma trajetória inversa: expandir o presente e contrair o futuro, criando o espaço-tempo necessário para inverter a lógica apontada. Para expandir o presente, Santos propõe a sociologia das ausências; para contrair o futuro, uma sociologia das emergências, sendo o processo de tradução o caminho para criar uma inteligibilidade mútua entre experiências *possíveis* e *disponíveis* (SANTOS, 2002, p. 239). A sociologia das ausências implica o movimento de dilatação do presente, trazendo à tona as alternativas/experiências ignoradas nas ciências sociais convencionais, tirando-as da condição de não-existência e alçando-as à condição de alternativas às experiências hegemônicas na disputa política. Segundo Santos, a produção de não-existência se dá “[...] sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” (SANTOS, 2002, p. 246). Há cinco formas sociais de não-existência produzidas ou legitimadas pela razão metonímica², que se reivindica como a única forma de racionalidade: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo:

Trata-se de formas sociais de inexistência porque as realidades que elas conformam estão apenas presentes como obstáculos em relação às realidades que contam como importantes, sejam elas realidades científicas, avançadas, superiores, globais ou produtivas. São, pois, partes desqualificadas de totalidades homogêneas que, como tal, apenas confirmam o que existe e tal como existe. São o que existe sob formas irreversivelmente desqualificadas de existir (SANTOS, 2002, p. 249).

² O autor explica que usa o conceito de metonímia, uma figura do discurso, para significar a parte pelo todo (SANTOS, 2002, p. 240).

Segundo o autor, é a produção social dessas ausências que contrai o presente e desperdiça as múltiplas experiências sociais. Para caminhar em outro sentido, de dilatação do presente, a sociologia das ausências revela a diversidade e a multiplicidade das práticas sociais, contrapondo-as às práticas hegemônicas (SANTOS, 2002, p. 253). A este movimento, soma-se outro, o de contrair o futuro, caminho sinalizado pela sociologia das emergências, que abre um leque “[...] de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das actividades de cuidado” (SANTOS, 2002, p. 253). Santos trabalha com o conceito de Ainda-Não, proposto por Ernst Bloch, para expressar o modo como o futuro se inscreve no presente e o dilata, como se carrega de possibilidades e de incertezas, caldo para transformações possíveis e necessárias:

A sociologia das emergências actua tanto sobre as possibilidades (potencialidade) como sobre as capacidades (potência). O Ainda-Não tem sentido (enquanto possibilidade), mas não tem direcção, já que tanto pode terminar em esperança como em desastre. Por isso, a sociologia das emergências substitui a ideia de determinação pela ideia axiológica do cuidado. A axiologia do progresso é, assim, substituída pela axiologia do cuidado. Enquanto na sociologia das ausências a axiologia do cuidado é exercida em relação às alternativas disponíveis, na sociologia das emergências é exercida em relação às alternativas possíveis (SANTOS, 2002, p. 256-7).

Assim, as experiências sociais são o campo da sociologia das ausências, sendo as expectativas sociais o campo da sociologia das emergências, jogo cujo resultado busca mais equilíbrio entre o par experiência/expectativa para dilatar o presente e encurtar o futuro, realçando novos caminhos de emancipação social. Essas sociologias, afirma Santos, estão estreitamente ligadas porque quanto mais o mundo revelar *experiências disponíveis*, mais *experiências possíveis* irão se concretizar no futuro: “O que está em causa é ampliação do mundo através da ampliação do presente. Só através de um novo espaço-tempo será possível identificar e valorizar a riqueza inesgotável do mundo e do presente” (SANTOS, 2002, p. 245).

Entre os campos sociais que o autor considera os mais importantes para essa multiplicidade e diversidade se revelarem estão os de comunicação e informação³, que inclui: 1) os fluxos globais de informação e os meios de comunicação social globais, e 2) as redes de comunicação independente transnacionais e os meios independentes alternativos (SANTOS, 2002, p. 260).

No vasto campo aberto por sua proposta, Santos também delineia o caminho para novas formas de pensar e de conceber sentidos para a totalidade social em suas inesgotáveis formas de expressão. É o que ele denomina trabalho de tradução,

3 Os campos citados pelo autor são: experiências de conhecimentos; experiências de desenvolvimento, trabalho e produção; experiências de reconhecimento; experiências de democracia; experiências de comunicação e de informação.

procedimento que permite a inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo *disponíveis* e *possíveis*, aumentando o campo das experiências como um todo para melhor se avaliar que possibilidades elas abrem para confrontar a globalização neoliberal, não no futuro, e sim no presente. O trabalho de tradução se dá sobre saberes (entre duas ou mais culturas com preocupações semelhantes e diferentes respostas a elas) e sobre as práticas e seus agentes (os saberes aplicados, transformados em práticas e materialidades). No segundo caso, o procedimento busca criar inteligibilidade recíproca entre formas de organização e entre objetivos de ação:

Tal como sucede com o trabalho de tradução de saberes, o trabalho de tradução das práticas é particularmente importante entre práticas não-hegemônicas, uma vez que a inteligibilidade entre elas é uma condição da sua articulação recíproca. Esta é, por sua vez, uma condição da conversão das práticas não-hegemônicas em práticas contra-hegemônicas. O potencial anti-sistêmico ou contra-hegemônico de qualquer movimento social reside na sua capacidade de articulação com outros movimentos, com as suas formas de organização e os seus objectivos. Para que essa articulação seja possível, é necessário que os movimentos sejam reciprocamente inteligíveis (SANTOS, 2002, p. 265-266).

Para Santos, a tradução é um trabalho intelectual, político e também emocional, por se relacionar com o inconformismo diante de uma carência decorrente de conhecimentos ou práticas incompletas ou deficientes. Os tradutores de culturas devem ser o que o autor designa como intelectuais cosmopolitas, encontrados entre dirigentes de movimentos sociais e ativistas de base. O autor afirma que o trabalho de tradução, para frutificar, tem que ser o cruzamento de motivações convergentes originadas em diferentes culturas (SANTOS, 2002, p. 264). Mas ele pode se dar também dentro de um mesmo universo cultural, como, por exemplo, a busca por se traduzirem as formas de organização e de ação de dois movimentos sociais, o feminista e o operário, dentro de um mesmo país (SANTOS, 2002, p. 265).

No jornalismo, o trabalho de tradução pode ser pensado como possibilidade de visibilizar experiências sociais. Só que tal possibilidade vai depender das diferentes práticas e narrativas jornalísticas que circulam na sociedade, se hegemônicas ou contra-hegemônicas. É a partir deste entendimento que elegemos nossa hipótese, aquela, conforme dissemos anteriormente, de que o jornalismo, em especial o jornalismo contra-hegemônico, pode fazer o trabalho de tradução no caso específico dos conflitos por moradia e das experiências de ocupações urbanas organizadas.

Propriedade privada/hegemonia versus direito à moradia/contra-hegemonia

A visibilização ou invisibilização de experiências sociais pelo jornalismo pode ser percebida na maneira como a imprensa trata a função social da propriedade e a moradia como direito – experiências geralmente desqualificadas na mídia hegemônica. Do ponto de vista legal, esses dois princípios estão cristalizados na Constituição Federal brasileira. Na prática, porém, a dificuldade de concretizá-los levou ao surgimento, no Brasil, de dois significativos movimentos sociais, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), que se organizam em defesa da reforma agrária e da reforma urbana⁴.

O artigo 5º da Constituição Federal de 1988⁵, no inciso XXII, diz que é garantido o direito de propriedade, mas o inciso seguinte relativiza este direito: “XXIII - a propriedade atenderá a sua função social”. O artigo 186 detalha a forma de cumprimento da função social:

Art. 186. A função social é cumprida quando a propriedade rural atende, simultaneamente, segundo critérios e graus de exigência estabelecidos em lei, aos seguintes requisitos:

- I - aproveitamento racional e adequado;
- II - utilização adequada dos recursos naturais disponíveis e preservação do meio ambiente;
- III - observância das disposições que regulam as relações de trabalho;
- IV - exploração que favoreça o bem-estar dos proprietários e dos trabalhadores.

Já a moradia está prevista como direito social no artigo 6º da Constituição Federal: “Art. 6º São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição”. A função social da propriedade e a moradia como direito confrontam o entendimento da propriedade privada como direito *absoluto* e da moradia como *mercadoria*, levando ao surgimento de movimentos organizados que constroem experiências sociais de contestação. Investigamos como tal questão se configura no e pelo jornalismo, à luz da fundamentação teórica de Santos, a partir da particularidade de Florianópolis, Santa Catarina, cidade na qual as áreas onde atualmente moram famílias predominantemente de baixa renda se constituíram a partir de ocupações, organizadas ou não.

4 O movimento da Reforma Urbana consiste em um planejamento de longo prazo do espaço ocupado pela cidade, buscando uma melhoria significativa da qualidade de vida para a população como um todo. No Brasil, este movimento ganhou força nos anos 1980, consolidando-se no Fórum Nacional de Reforma Urbana, uma articulação de entidades da sociedade civil formada em 1987.

5 Título II – Dos direitos e garantias fundamentais. Capítulo I – Dos direitos e deveres individuais e coletivos.

As primeiras ocupações espontâneas começaram na parte central da Ilha, onde predomina o Maciço do Morro da Cruz. No final dos anos 1980, iniciou o primeiro ciclo das ocupações organizadas, abrangendo a Ilha e o Continente, havendo depois, nos anos 1990 e 2000, novamente a predominância das ocupações espontâneas e, a partir de 2012, a retomada das ocupações organizadas. Com o crescimento populacional de Florianópolis e a agudização do déficit habitacional, 2012 marca o que Canella (2015) define como o segundo ciclo de ocupações organizadas na Área Conurbada de Florianópolis (Florianópolis, São José, Biguaçu e Palhoça), com a Ocupação Contestado, no município de São José, e, em dezembro de 2013, a Ocupação Amarildo, no Norte da Ilha de Santa Catarina, cuja cobertura jornalística é parcialmente estudada a seguir.

Depois de duas décadas de ocupações espontâneas em diferentes localizações, em terrenos menos valorizados, os leitores, ouvintes e telespectadores da imprensa local acompanharam, durante sete meses, a cobertura de uma ocupação organizada, a Amarildo, que ocorreu às margens da SC-401, próximo ao acesso a um dos bairros mais valorizados do país, Jurerê⁶, deslocando-se depois para uma área às margens da BR-101, no município de Palhoça. Foi uma ocupação que irrompeu no cotidiano da cidade, defendendo a reforma urbana e a reforma agrária e que chegou a ter cerca de 700 famílias, deixando a nu o déficit habitacional na capital onde a busca pelas melhores localizações tem historicamente privilegiado a classe dominante.

Cabe assinalar que, ao contrário do que ocorreu nos anos 1990, no primeiro ciclo de ocupações organizadas, no bairro Monte Cristo, onde as famílias conseguiram concretizar o direito à moradia, as famílias da Ocupação Amarildo se dispersaram depois de intensa repressão pela via policial, judicial e midiática, restando hoje pouco mais de dez transferidas, depois de longa negociação, para uma área rural no município de Águas Mornas, na Região Metropolitana de Florianópolis, distante cerca de 50 quilômetros da capital⁷.

Nas várias entrevistas que concederam à imprensa, as lideranças da Ocupação Amarildo enfatizaram a proposta de unir as bandeiras de luta do campo e da cidade através do lema “Terra, Trabalho e Teto”. O objetivo era trazer o novo projeto de Reforma Agrária Popular do MST como perspectiva de ação dentro do espaço metropolitano (CALHEIROS, 2016, p. 69).

6 Em julho de 2015, a imprensa local noticiou que Jurerê Internacional era o bairro com o metro quadrado mais caro da Capital no levantamento do mercado imobiliário realizado pela Fecomércio, de R\$ 5.501,58-R\$ 1.138,17 a mais do que a média no restante da cidade.

7 Não é objetivo deste estudo discutir os motivos pelos quais a Ocupação Amarildo não alcançou os objetivos pretendidos. Mas assinalamos que Calheiros pesquisou o tema em trabalho de conclusão de curso desenvolvido no curso de Graduação em Ciências Sociais da UFSC e apontou os principais problemas, dificuldades e desafios enfrentados pela ocupação, em relação aos quais conclui: “Desse modo, chega-se ao pressuposto de que talvez uma das possíveis causas que possam ter contribuído para a saída em massa das famílias, tenha origem na opção de suas lideranças pela escolha e imposição de um projeto de âmbito agrário a uma base social notadamente urbanizada” (2016, p. 174).

No Brasil, há vários modos de se nomear as mídias que buscam se contrapor ao jornalismo convencional/hegemônico, tais como mídia *alternativa*, *independente* e *contra-hegemônica*. O conceito de jornalismo contra-hegemônico aqui adotado tem sido proposto no jornalismo a partir do conceito de hegemonia de Gramsci. Na tradição marxista, a expressão *contra-hegemonia* é usada para se referir à hegemonia da classe trabalhadora ou, mais precisamente, ao processo de combate à hegemonia burguesa (GUIMARÃES, 2015, p. 218). O conceito aparece em diversas passagens da obra do autor italiano e uma das definições é a seguinte:

O exercício “normal” da hegemonia, no terreno tornado clássico do regime parlamentar, caracteriza-se pela combinação de força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas, ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública — jornais e associações —, os quais, por isso, em certas situações, são artificialmente multiplicados (GRAMSCI, 2007, p. 95).

Na obra de Gramsci, a imprensa é tomada como um aparelho privado de hegemonia, assim como sindicatos e associações, partidos políticos, escolas e Igreja, todos eles tendo como característica atuar fora do espaço reconhecido publicamente como do Estado, mas ainda assim parte integrante das relações de poder de uma determinada sociedade. Segundo Moraes, os veículos de massa estão no centro das disputas pela hegemonia política e cultural, configurando um campo de tensões e antagonismos:

De um lado, os grupos privados que controlam grande parte da cadeia de produção e difusão de conteúdos, dispostos a defender o status quo capitalista, suas margens de rentabilidade e a influência na definição de linhas de força do imaginário coletivo. De outro lado, anseios de amplos contingentes populacionais por justiça social, com redistribuição de renda e riqueza. Os governos mais sensíveis a esses anseios buscam traduzi-los em providências antimonopólicas e de apoio à diversidade informativa e cultural, cujos alcances dependem de peculiaridades, circunstâncias e resistências em cada conjuntura. As condições objetivas das batalhas políticas e eleitorais que se travam em países da região decorrem, em larga medida, das medições de força entre esses blocos radicalmente antagônicos (MORAES, 2017, p. 16).

Ao apresentar questões para entender a hegemonia midiática, Moraes afirma que os aparatos midiáticos controlam seletivamente as informações e opiniões a serem divulgadas, esvaziando e interditando ideias antagônicas. As descontextualizações e generalizações também dificultam a compreensão mais abrangente dos fatos e controvérsias. A partir do consenso assim fabricado, o dissenso é tratado como “irresponsável, inconsequente, desagregador”:

Um sintoma de interdição é o modo como reivindicações de movimentos sociais e minorias costumam ser tratadas. São subestimadas ou ignoradas, quando não desqualificadas sob o argumento de que defendem propostas “radicais”, “extremistas”. A vida das comunidades subalternizadas e pobres está ausente ou minimizada nos noticiários. É como se, para os principais jornais, revistas e telejornais, o cotidiano da escassez não merecesse mais do que esparsos registros ou não mais que coberturas de tragédias e escândalos (MORAES, 2017, p. 20).

E para se pensar no enfrentamento da hegemonia no campo da imprensa, Guimarães sugere ao jornalismo que se pretende contra-hegemônico um deslocamento necessário na *função* do jornalismo: 1) do *esclarecimento* para a construção da *consciência*, e 2) da mudança do *sujeito* para quem essa prática deve se voltar, movendo-se do *indivíduo* para a *classe* (2015, p. 231). A importância desse deslocamento é explicitada pela autora:

Como vimos, a construção da contra-hegemonia pressupõe, em primeiro lugar, um esforço de superação das ideias dominantes que, ao se universalizarem ideologicamente, fazem com que o consenso em torno da dominação atinja também (e principalmente) as classes trabalhadoras. Mas, também como já foi sinalizado, é preciso que, uma vez abaladas as bases do consenso estabelecido, exista algo para ser colocado em seu lugar. Ou melhor, para sermos mais precisos: é necessário que o processo de desconstrução desse consenso seja, ele próprio, parte da construção de uma nova concepção de mundo, coerente com as necessidades dos trabalhadores. E esta, por sua vez, para que seja orgânica e não apenas uma expressão de fé, só se constrói como parte da experiência concreta (embora não espontânea) – de vida, de exploração e luta – desses trabalhadores (GUIMARÃES, 2015, p. 233).

Com base nesta perspectiva, nos detemos na análise empírica da cobertura jornalística sobre a Ocupação Amarildo, que engloba quatro reportagens em vídeo, duas de mídia hegemônica (*RIC Notícias SC* e *Giro Policial*, do *Grupo RIC*) e duas de mídia contra-hegemônica (*Revista Pobres & Nojentas*).

Crítica de coberturas jornalísticas sobre experiências de ocupação urbana

As duas reportagens do *Grupo RIC* foram escolhidas por terem como foco: 1) o início e consolidação da Ocupação Amarildo na SC-401, e 2) a cobertura de um dos seus momentos mais tensos, quando, já transferida para as margens da BR-101, no município de Palhoça, as lideranças tentam nova ocupação em uma área pública no bairro Rio Vermelho, em Florianópolis. As duas reportagens da *Revista Pobres & Nojentas* tratam do cotidiano da ocupação no terreno da SC-401 e de seus objetivos a partir de entrevistas com os próprios ocupantes:

1 - Reportagem sobre a Ocupação Amarildo / *Grupo RIC* / *Programa Giro Policial* (17 jan. 2014)

2 - Reportagem sobre a Ocupação Amarildo / *Grupo RIC* / *RIC Notícias SC* (21 abr. 2014)

3 - Reportagem “Ocupação Amarildo - Trabalho, terra e teto” / *Revista Pobres & Nojentas* (10 jan. 2014)

4 - Reportagem “Quando morar é um direito⁸” / *Revista Pobres & Nojentas* (3 fev. 2014)

1) Reportagem sobre a Ocupação Amarildo / *Grupo RIC* / Programa *Giro Policial*

A análise da primeira reportagem realça afirmações de quatro locuções em *off* do repórter indicadas em itálico:

Repórter: Às margens da SC-401, na Capital, está sendo levantada uma *cidade à margem da lei*.

Repórter: *O terreno é privado*, 600 hectares na Vargem Pequena, ou seja, seis milhões de metros quadrados em área nobre na disputada Ilha de Santa Catarina, agora *invadidos por uma turma* que, com *discurso ideológico de reparar exclusão social*, *se acha no direito de morar lá, sem pagar nada por isso*.

Repórter: Eram 30 famílias um mês atrás. A prefeitura, que tem o dever de fiscalizar, e a polícia, *que deveria assegurar a propriedade privada*, não fizeram nada. Agora já são 320 famílias, mais de mil *supostos cidadãos sem teto*, que erguem a cidade provisória de bambu e lona.

Repórter: *Numa sociedade civilizada e com leis, tomar o que é dos outros não é uma alternativa séria*.

A ênfase na propriedade privada e no que diz a lei, desconsiderando a função social da propriedade, são os principais elementos das locuções, e o direito de morar se define pelo dever de pagar. A afirmação de que o terreno é privado seria contestada posteriormente pela Secretaria de Patrimônio da União em Santa Catarina (SPU-SC), conforme notícia publicada em 7 de fevereiro de 2014 no jornal *Notícias do Dia*, que também pertence ao *Grupo RIC* (BISPO; LAMBRANHO, 2014). No início da cobertura jornalística sobre a Ocupação Amarildo, a mídia hegemônica reproduziu a versão do suposto proprietário do terreno, o empresário e ex-deputado estadual catarinense Artêmio Paludo. Ele afirmou ter planos para construir ali um complexo hoteleiro de luxo com campo de golfe. Depois do fim da ocupação, a questão sobre a titularidade do terreno, em sua maior parte da União, não voltou a ser abordada pela mídia de Florianópolis. A Imagem 1 mostra fragmento da reportagem de 3 minutos e 29 segundos.

⁸ Esta reportagem não foi carregada na conta do YouTube da Revista *Pobres & Nojentas*, e sim na conta pessoal de uma de suas editoras, a jornalista Elaine Tavares.



"INVASÃO SC-401" (reporter: Iuri Grechi, editor: Giuseppe Consentini)

293 visualizações

2 0 COMPARTILHAR

Imagem 1. Cena da ocupação mostrada na reportagem

2) Reportagem sobre a Ocupação Amarildo / Grupo RIC / RIC Notícias SC

A análise da segunda reportagem, feita quando as lideranças tentaram ocupar outro terreno, também público, no bairro Rio Vermelho, realça, na íntegra, locuções em *off* do repórter e entrevistas com moradores do bairro, com trechos relevantes indicados em itálico:

Apresentadora: É mais um capítulo das invasões na Região da Grande Florianópolis. As famílias que já haviam tomado um terreno às margens da SC-401 em Florianópolis depois foram para Palhoça e no final de semana invadiram uma área no bairro Rio Vermelho, novamente na Capital.

Apresentador: Outra vez a invasão foi marcada por confusão e protesto da vizinhança, que não aceitou o movimento e expulsou as famílias invasoras.

Repórter: Refugiados no meio do eucalipto, os invasores do terreno no Rio Vermelho passaram a tarde sem ousar se mexer, pressionados por todos os lados pelos moradores nativos, que fizeram chover pedras e foguetes sobre o acampamento.

Entrevistada 1: *Eu trabalho de faxina, vendo até latinha, pra pagar meu aluguel. Então eu não aceito isso aqui.*

Entrevistado 1: *Tem que conquistar é aqui, ó (aponta um dos bíceps). Não é roubando terra dos outros aí, ó.*

Repórter: Os invasores queriam ficar morando num bosque de eucaliptos perto do mar. Mas a vizinhança não aceitou calada a *pretensão da turma que gosta de entrar em terra alheia.*

Fala de espectadores não identificados: *Quer casinha de praia, vai trabalhar, vagabundo, vai.*

Repórter: É a mesma turma que foi retirada por ordem da justiça de *um terreno privado da SC-401* terça-feira passada, a auto-batizada Ocupação Amarildo.

Foi enviada para uma área em Palhoça, mas lá, onde tem terra de sobra pra plantar, a horda ficou só por quatro dias antes da tentativa sorrateira, no meio da noite, de voltar para a Ilha.

Entrevistado 2: *Aqui a gente tá do lado do mar, né, tá dentro de Florianópolis, do lado do Costão Golf, uma área valorizada, então é muito melhor, né, muito mais conveniente pra eles.*

Repórter: Os invasores certamente não esperavam a resistência espontânea e furiosa dos moradores do Rio Vermelho, que não acreditaram na história de que eles seriam agricultores desamparados em busca de um lugar para produzir.

Entrevistado 3: *Eles só querem que o governo dá dinheiro, o governo dá remédio, dá tudo aquilo, né, mas tu vai oferecer pra um vagabundo desses trabalhar, nenhum deles vem.*

Repórter: E os trabalhadores do Rio Vermelho derrubaram a porteira erguida pelos invasores, atearam fogo em barreiras e bandeiras da chamada Ocupação Amarelado. E ameaçaram correr com os invasores dali no tapa, se fosse preciso. O líder dos invasores sentiu que a coisa ia ficar preta e ligou para o comando da Polícia Militar para pedir segurança.

Comandante da PM: Eu disse a ele que sim, daria proteção pra ele sair de lá imediatamente e escoltaria o deslocamento deles para que ele voltasse de onde veio.

Repórter: Sem ter pra onde correr e sob pressão incessante da comunidade durante todo o final de semana e nessa segunda-feira, os invasores decidiram voltar para a região de Massiambu, em Palhoça.

Entrevistado 4: *Eles acataram e viram que não vão ter vez aqui e decidiram sair por livre e espontânea vontade.*

Repórter: Os invasores voltaram sob escolta da Polícia Militar e Rodoviária.

Repórter 1 (imagens da noite anterior aos fatos acima transcritos): De um lado ficaram os invasores com as tradicionais faixas, bandeiras e até carrinhos de bebê. Do outro, moradores nativos do Rio Vermelho, que ficaram indignados com a chegada das famílias vindas da região do Massiambu, na Palhoça. As pessoas que circulavam a todo instante, com veículos que chegavam e saíam da localidade, eram xingadas pelos moradores.

Entrevistado 5: *Vamos cortar esse mal aqui. Se já correram de lá da Vargem, foram lá pra Palhoça, vieram pra aqui pra invadir, então nós temos que acabar.*

Entrevistada 2: *Tem que mandar tudo embora pro lugar deles porque eles têm casa, eles têm carro. Se eles têm carro? Eles têm dinheiro para pagar um aluguel. Eles não trabalham porque são vagabundo. Vagabundo mesmo.*

Entrevistado 6: *Olha, eu acho uma falta de vergonha, porque eu, por exemplo, estudo, trabalho o dia inteiro, chego em casa 11 horas da noite todos os dias para pagar os meus impostos, aí chega um bando de vagabundo, porque a maioria deles aí tem casa, viu, tem casa aí, eles já saem das casas pra aparecer na televisão, pra ficar fazendo mídia aí. Ô, é uma baita de uma injustiça, a gente tem que trabalhar o dia inteiro, porque eles não querem trabalhar?*

O primeiro aspecto a ser ressaltado nessa segunda reportagem é a insistência do repórter em afirmar que o terreno da SC-401 é privado, quando o jornal pertencente ao mesmo grupo, o *Notícias do Dia*, já havia divulgado que a maior parte das terras era da União. O segundo aspecto se depreende do conjunto de declarações dos entrevistados,

indicados como moradores das imediações do terreno onde ocorreu a ocupação. Elas deixam subentendido o grande esforço individual para dar conta do pagamento do aluguel e a inconformidade pelo fato de os ocupantes não procederem da mesma forma, preferindo “roubar” terras dos outros. Evidenciam-se as oposições nós/eles, moradores nativos/invasores, trabalhadores/vagabundos, sendo as pessoas na ocupação chamadas de invasores, turma, horda. O princípio da propriedade privada é tornado consenso tanto na locução do repórter quanto nas falas dos moradores locais entrevistados. Todos eles deslegitimam a organização da Ocupação Amarildo no entendimento de que a moradia deve ser comprada. A Imagem 2 mostra fragmento da reportagem de 3 minutos e 59 segundos.



Imagem 2. Cena de reportagem sobre expulsão dos ocupantes por moradores nativos

3) Reportagem “Ocupação Amarildo – Trabalho, terra e teto” / *Revista Pobres & Nojentas*

A análise da primeira reportagem da mídia contra-hegemônica, feita quando a ocupação estava na SC-401, destaca a entrevista de abertura do vídeo, com a liderança da ocupação: “A lógica, né, daqueles que, enfim, que exploram a vida dos pobres sempre, né, é essa, né, de que o pobre tem que morar na periferia, o pobre tem que passar trabalho sempre, né, que a sua existência tem que ser um exercício mesmo de sobrevivência, né, para sempre”.

A declaração coloca em debate um elemento importante quando se sabe que, no confronto ocorrido no bairro Rio Vermelho, tanto os moradores quanto as famílias da Ocupação Amarildo, na citada cobertura da mídia hegemônica, estavam submetidas à lógica de mercado de que a moradia deve ser comprada, ou seja, ela não foi considerada um direito constitucionalmente garantido. Na cobertura jornalística

do *Grupo RIC*, não há evidência de qualquer menção à moradia como direito social previsto na Constituição Federal. Ter moradia significa se submeter a sofrimentos e privações e morar bem é possibilidade negada aos pobres. A Imagem 3 mostra fragmento da reportagem de 11 minutos e 45 segundos.



Imagem 3. Cena de reportagem: "Ocupação Amarello – Trabalho, terra e teto"

4) Reportagem “Quando morar é um direito” / Revista *Pobres & Nojentas*

A análise da segunda reportagem da mídia contra-hegemônica, feita igualmente na SC-401, destaca a declaração de um ocupante aos 5 minutos e 45 segundos:

[...] natural de Santa Catarina, profissão pedreiro carpinteiro, pago aluguel na ilha já há três anos, aqui em Florianópolis. Toda vida paguei aluguel porque não tive chance de comprar minha casinha, né. Construí casa para todo mundo, fiz prédio, faço até hoje, mas depois que tá pronto não posso nem entrar lá dentro, né, você sabe disso. Chega numa prefeitura pra pedir uma casa, pra dar uma ajuda pelo menos pra comprar um terreno, eles pegam e dizem: - Não, você não tem chance.

A fala do trabalhador repõe um importante aspecto silenciado na cobertura da mídia hegemônica: o esforço individual para comprar a moradia muitas vezes não basta, por maior que ele seja, porque a lógica que move a produção da moradia e sua comercialização, mesmo sob a gestão do Estado, se orienta pela propriedade privada. Em se tratando da propriedade de terras em Florianópolis, ou no estado de Santa Catarina como um todo, essa afirmação vai ao encontro das conclusões apresentadas na obra “O

golpe da ‘Reforma Agrária’: fraude bilionária na entrega de terras em Santa Catarina”, de Gert Schinke. Através de extensa pesquisa nos arquivos do extinto Instituto de Reforma Agrária de Santa Catarina (IRASC), que funcionou entre as décadas de 1960 e 1970, o autor comprovou que, dos cerca de 16 mil títulos de propriedade entregues pelo órgão, em torno de 11.200 poderiam ser considerados no mínimo irregulares pelos critérios que legalmente davam base para reforma agrária (SCHINKE, 2017, p. 456). Em vez de serem entregues prioritariamente a camponeses, posseiros e pescadores, como previa a lei, as terras foram concedidas a militares, funcionários públicos, empresários pecuaristas e profissionais liberais:

[...] o “conjunto da obra do IRASC” constitui-se na maior fraude fundiária, efetivada sob o manto de uma suposta reforma agrária, perpetrada na história do Brasil. Subvertendo totalmente a proposta, sua atuação efetivou uma clara ANTIRREFORMA AGRÁRIA no Estado de Santa Catarina.

A “genialidade política” consistiu em apropriar-se de um órgão já existente voltado à execução da reforma agrária, mas desvirtuar totalmente o seu objetivo fundiário, estratégia que, em última instância, constitui a singularidade histórica dessa fraudulenta operação no processo da reforma agrária brasileira (SCHINKE, 2017, p. 536).

A memória da fraude da reforma agrária em Santa Catarina feita no período citado é silenciada na cobertura jornalística da mídia hegemônica sobre as ocupações. A ênfase está na lógica da aquisição da terra e da moradia pela compra, ignorando as aquisições fraudulentas por grupos que, no estado, não precisavam do benefício. A Imagem 4 mostra fragmento da reportagem de 7 minutos e 7 segundos.



Quando morar é um direito

512 visualizações

👍 5 🗨️ 2 ➦ COMPARTILHAR

Imagem 4. Cena de reportagem "Quando morar é um direito"

Com base nesta análise empírica e na perspectiva teórica adotada neste estudo, podemos afirmar que a cobertura da mídia hegemônica sobre a Ocupação Amarildo enquadra-se em uma das cinco lógicas de não-existência mencionadas por Santos, a lógica produtivista, assentada nos critérios de produtividade capitalista:

Nos termos desta lógica, o crescimento económico é um objectivo racional inquestionável e, como tal, é inquestionável o critério de produtividade que mais bem serve a esse objectivo. Esse critério aplica-se tanto à natureza como ao trabalho humano. A natureza produtiva é a natureza maximamente fértil num dado ciclo de produção, enquanto o trabalho produtivo é o trabalho que maximiza a geração de lucros igualmente num dado ciclo de produção. Segundo esta lógica, a não-existência é produzida sobre a forma do improdutivo que, aplicada à natureza, é esterilidade e, aplicada ao trabalho, é preguiça ou desqualificação profissional (SANTOS, 2002, p. 248).

A resposta da sociologia das ausências à lógica produtivista consiste, segundo Santos, na recuperação dos sistemas alternativos de produção, das organizações econômicas populares, das cooperativas operárias, das empresas autogeridas, da economia solidária etc., ocultadas ou descredibilizadas pela ortodoxia produtiva capitalista:

Este é talvez o domínio mais controverso da sociologia das ausências, uma vez que põe directamente em questão o paradigma do desenvolvimento e do crescimento económico infinito e a lógica da primazia dos objectivos de acumulação sobre os objectivos de distribuição que sustentam o capitalismo global (SANTOS, 2002, p. 253).

A cobertura jornalística da mídia hegemônica teve forte componente de discriminação e de criminalização do movimento de ocupação como um todo, acentuadas pelo fato de o terreno ocupado não ser periférico, e sim central na disputa pelas melhores localizações na Ilha⁹. Em contrapartida, a mídia contra-hegemônica buscou colocar em primeiro plano a realidade do déficit habitacional em Florianópolis, a recorrente especulação imobiliária e as implicações da proposta da Ocupação Amarildo. Nesse sentido, a Ocupação Amarildo, apesar de criminalizada na mídia hegemônica, recebeu outra perspectiva na cobertura das mídias contra-hegemônicas, capaz de mostrar a grave realidade habitacional de Florianópolis e a alternativa viável de reforma agrária e urbana em espaço metropolitano – substituindo a axiologia do progresso pela axiologia do cuidado, nos termos de Boaventura de Sousa Santos – no que se refere à função social da propriedade e à moradia como direito social.

9 No âmbito das pesquisas em jornalismo, a cobertura jornalística da Ocupação Amarildo já foi tema de dois trabalhos de conclusão de curso, na UNISUL e na UFSC, o primeiro com base teórica nos estudos de Wolf e Traquina sobre os critérios de noticiabilidade e metodologia de Análise do Discurso (COSTA; FLORES, 2014), e o segundo com base teórica em Boaventura de Sousa Santos e metodologia de Análise da Narrativa (TOLEDO, 2016). Cabe destacar a pesquisa de Toledo, que localizou 72 publicações sobre o assunto, entre elas 34 reportagens, 18 opiniões de colunistas e 5 editoriais.

Notas finais

Como experiência social contra-hegemônica, a Ocupação Amarildo apareceu desta forma apenas na cobertura jornalística da mídia contra-hegemônica. Trabalhos como os de Costa e Flores (2014) e de Toledo (2016) revelam que a proposta de reforma agrária no espaço metropolitano foi ignorada ou ridicularizada pela mídia hegemônica. Retomando Moraes, a ideia, oposta à da propriedade privada como princípio absoluto, foi esvaziada e interdita por ser antagônica a esse consenso.

Os dois exemplos da mídia contra-hegemônica analisados somam-se a outros buscando visibilizar uma experiência que Florianópolis não vivia desde o início dos anos 1990, quando ocorreu o primeiro ciclo de ocupações organizadas na capital catarinense. A partir da proposta de Santos, pode-se dizer que a cobertura da mídia contra-hegemônica tirou da condição de não-existência a realidade do déficit habitacional em Florianópolis e alçou a proposta da Ocupação Amarildo à condição de alternativa, possível e no presente, às experiências hegemônicas na disputa política.

Santos insere a comunicação e informação entre os campos sociais mais importantes para revelar a multiplicidade e a diversidade das experiências sociais através do trabalho de tradução. Ao responder à pergunta “para que traduzir?”, o autor afirma que os problemas que o paradigma da modernidade ocidental procurou resolver continuam sem resposta e sua resolução é cada vez mais urgente:

O trabalho de tradução cria as condições para emancipações sociais concretas de grupos sociais concretos num presente cuja injustiça é legitimada com base num maciço desperdício de experiência. O trabalho de tradução, assente na sociologia das ausências e na sociologia das emergências, apenas permite revelar ou denunciar a dimensão desse desperdício. O tipo de transformação social que a partir dele pode construir-se exige que as constelações de sentido criadas pelo trabalho de tradução se transformem em práticas transformadoras (SANTOS, 2002, p. 274).

As possibilidades abertas pelas mídias contra-hegemônicas revelam-se promissoras para pensar o jornalismo no âmbito da proposta de Santos. Assim como no Brasil, nos demais países latino-americanos, na África e na Ásia são inúmeras as experiências sociais que podem virar práticas transformadoras. Mas elas precisam circular, sair da invisibilidade ou da visibilidade criminalizada imposta pela mídia hegemônica. E mesmo na mídia que se propõe contra-hegemônica é necessário um deslocamento na *função* do jornalismo por elas exercido, apontado por Guimarães, em relação ao *esclarecimento* para a *construção da consciência*, e à mudança do *sujeito* para quem essa prática deve se voltar, movendo-se do indivíduo para a *classe*.

Esse também é um elemento importante na avaliação da mídia contra-hegemônica na cobertura sobre a Ocupação Amarildo. Nos materiais analisados, a mídia hegemônica exalta o esforço individual e condena a busca de direitos de forma coletiva, enquanto a mídia contra-hegemônica põe em relevo a importância da organização dos sujeitos para enfrentar as ideias e práticas dominantes e apresentar experiências sociais concretas de superação das desigualdades sociais.

Criticando, portanto, essa cobertura jornalística pela perspectiva teórica de Boaventura de Sousa Santos, é possível afirmar que o jornalismo contra-hegemônico fez a tradução do potencial da experiência social da ocupação urbana organizada – desqualificada pela mídia hegemônica – para confrontar a propriedade privada como princípio absoluto e o entendimento de moradia como mercadoria, quando deve ser um direito. Em outros termos, no jornalismo contra-hegemônico, a experiência social da ocupação urbana subverte a propriedade privada e confronta a globalização neoliberal, não no futuro, como promessa, e sim no presente, como *experiência disponível*.

Referências

- AYRES, J. Saiba quais bairros de Florianópolis têm o m² mais barato e o mais caro. *Diário Catarinense*. 9 jul. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/3HpTJD>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- BISPO, F.; LAMBRANHO, L. SPU afirma que terreno invadido na SC-401 é propriedade do governo federal. *Jornal Notícias do Dia*. 7 fev. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/jkwwh2>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <https://goo.gl/TdcvAB>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- CALHEIRO, F. V. *Terra, trabalho e teto: movimento de ocupação Amarildo de Souza e a luta por reforma agrária popular na região da Grande Florianópolis*. TCC (graduação). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.
- CANELLA, F. Cidade turística, cidade de migrantes: movimento dos sem-teto e representações sociais em Florianópolis (1989-2015). *Revista Libertas*. V. 15, n. 2, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/Tg7Z7B>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- COSTA, B. Q.; FLORES, G. B. Somos todos Amarildo: o discurso jornalístico do Diário Catarinense e da Gazeta da Ocupação. *Revista Científica Ciência em Curso* [S.l.]. V. 4, n. 2, p. 97-108, dez. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/pnQTUE>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. V. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GUIMARÃES, C. C. *Jornalismo e luta de classes: desvendando a ideologia do modelo informativo na busca da contra-hegemonia*. Tese apresentada à Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/LQgAco>. Acesso em: 17 abr. 2018.

IJUIM, J. K.; ABREU, M. Jornalismo e contra-hegemonia: o trabalho de tradução da luta por moradia. *Revista Comunicação Midiática*. Janeiro de 2018. Disponível em: <https://goo.gl/UVs8LE>. Acesso em: 17 abr. 2018.

MORAES, D. O papel da mídia na batalha ideológica. *Revista do Observatorio Latinoamericano y Caribeño*. Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. V. 1, p. 14-30, 2017.

OCUPAÇÃO AMARILDO. *Giro Policial*. Florianópolis: Grupo RIC, 17 jan. 2014. Noticiário de TV.

OCUPAÇÃO AMARILDO. *RIC Notícias SC*. Florianópolis: Grupo RIC, 21 abr. 2014. Noticiário de TV.

SANTOS, B. S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. V. 63, p. 237-280, out. 2002. Disponível em: <https://goo.gl/u2U2iC>. Acesso em: 17 abr. 2018.

SCHINKE, G. *O golpe da “reforma agrária”*: Fraude bilionária na entrega de terras públicas em Santa Catarina. Florianópolis: Insular, 2017.

TAVARES, E. Ocupação Amarildo – Trabalho, terra e teto. *Revista Pobres & Nojentas*. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/XfgMY8>. Acesso em: 17 abr. 2018.

TAVARES, E. *Quando morar é um direito*. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/r7wziK>. Acesso em: 17 abr. 2018.

TOLEDO, L. G. *Jornalismo e invisibilidade social: uma crítica à cobertura do Diário Catarinense sobre a Ocupação Amarildo*. TCC (graduação). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2016.

4 VOZES (DES)AUTORIZADAS E (IN)VISIBILIDADES NO ESPECIAL CRACOLÂNDIA SP DO *LE* *MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL*

Cíntia Liesenberg (PUC Campinas)

Nara Lya Cabral Scabin (UAM)

Na manhã do dia 21 de maio de 2017, no final de semana da Virada Cultural, evento oficial da cidade de São Paulo, agentes das polícias Civil e Militar realizaram a primeira grande operação do ano na região conhecida como Cracolândia¹, área central da cidade, que resultou em dezenas de detidos, além de interdições e demolições de imóveis. O prefeito de São Paulo, João Dória, afirmou, na ocasião, que a Cracolândia teria acabado e que usaria, inclusive, câmeras de vigilância para evitar o retorno dos usuários de drogas. O episódio resultou em ampla cobertura por veículos de imprensa, que cederam espaço às falas do prefeito e de autoridades policiais, enfatizando o problema de segurança pública representado pela Cracolândia e o prejuízo ao comércio local e à revitalização da região central decorrente da presença de usuários e traficantes.

¹ Localizada na região da Luz, em São Paulo, a Cracolândia abarca as adjacências do Largo Coração de Jesus, abrangendo as alamedas Northmann, Dino Bueno, Glete, Barão de Piracicaba e a rua Helvétia.

Diante desse contexto, focalizamos, neste trabalho, as mediações jornalísticas construídas com base nas operações que foram realizadas por aquela gestão da Prefeitura de São Paulo desde maio de 2017, na região da cidade conhecida como Cracolândia. Em particular, debruçamo-nos sobre a *série* especial Cracolândia SP, publicada pelo jornal *Le Monde Diplomatique Brasil* apenas em versão digital, no dia 17 de julho de 2017. Segundo o próprio jornal, o especial pretendia incorporar variados pontos de vista, a fim de traçar uma análise mais acurada das políticas adotadas em relação à região em foco.

Fundado inicialmente como um periódico ligado ao universo diplomático das embaixadas, o jornal *Le Monde Diplomatique* conquistou independência editorial nos anos 1970. Sua linha editorial, após a passagem de Claude Julien, entre 1973 e 1990, e Ignacio Ramonet, entre 1990 e 2008, como diretores de redação, assumiu contornos anti-imperialistas e antineoliberais (OGASSAWARA, 2015).

Apresença de intelectuais à frente da redação, desde seu primeiro diretor, o diplomata húngaro François Honti, passando pelos próprios Julien e Ramonet – respectivamente, jornalista e sociólogo – e, atualmente, o escritor Serge Halimi, pode estar na raiz da proximidade assumida pelo periódico em relação à esfera acadêmica: “Delineou-se assim a linha editorial da publicação, que oscila entre uma revista de atualidades e uma *revue* acadêmica, com artigos e ensaios longos, marcados por muitas notas, cronologias, dossiês, glossários, índices e referências bibliográficas” (OGASSAWARA, 2015, p. 109). Cabe notar, nesse sentido, que a proposta da série especial do *Le Monde* sobre a Cracolândia mostra-se alinhada à proposta editorial do veículo de construir espaços de interlocução com intelectuais e acadêmicos. De fato, como veremos mais à frente, quase todos os artigos que integram o especial são assinados por especialistas.

Ao propor constituir-se como veículo de “densidade analítica” e buscar preencher um vazio deixado pelo jornalismo brasileiro, o caso do *Le Monde* invoca o princípio de *interdiscursividade constitutiva*, como formulado por Dominique Maingueneau (2005): pelo fato de ser uma mídia que se pretende, em certo sentido, *alternativa*, o periódico se propõe a responder à cobertura jornalística hegemônica sobre diversos assuntos, inclusive a questão da Cracolândia, colocando-se em uma posição de problematizá-la em diversos níveis.

Discurso, crítica e alteridade: horizonte conceitual

Considerando a construção de nosso objeto de pesquisa, propomos articular três questões que se colocam no horizonte deste trabalho. Em primeiro lugar, observam-se as implicações de uma abordagem discursiva das mídias, decorrentes da própria condição discursiva de nosso objeto de estudo. Consideramos esse enfoque com base em duas vertentes teóricas que, embora diversas, entendemos como complementares: de um lado, o chamado Círculo de Bakhtin; de outro, a abordagem da Análise do Discurso de Patrick Charaudeau (2006), com o conceito de *discurso circulante*².

Em segundo lugar, coloca-se a discussão em torno da crítica da mídia, cada vez mais urgente em um contexto em que as mediações midiáticas alcançam papel central na vida social, com base na discussão proposta por Márcio Serelle (2016). Para o autor, a constituição de uma esfera crítica passa pelo exame da mediação – processo transformativo plural e assimétrico –, o que demanda a reflexão acerca dos modelos de representações mobilizados pelas mídias. Tais modelos, vale assinalar, estão relacionados aos discursos em circulação em dado contexto social e devem ser considerados em função não apenas dos conteúdos dos enunciados, mas também de suas condições de produção, que remetem,

2 Segundo Patrick Charaudeau, “o discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (CHARAUDEAU, 2006, p. 118).

dentre outros elementos, ao exame das formas de interação de dado discurso com as diversas esferas sociais e suas práticas discursivas.

Em terceiro lugar, coloca-se ainda a questão da alteridade, considerando as discussões propostas por Anshuman Mondal (2014) e Serelle (2016). Trata-se de uma problemática que se coloca de modo urgente ao campo da Comunicação na contemporaneidade, com base nos discursos em circulação no debate público, encampados por intelectuais, movimentos sociais e indivíduos conectados, e visíveis, sobretudo, nas redes sociais digitais. Em outras palavras, trata-se de um problema de pesquisa cuja emergência se coloca com base no exame do próprio terreno das mediações, por um lado; e pela constatação das implicações éticas das mediações, por outro – tendo em vista que os modelos de representação das mídias operam como elementos mediadores de nossas relações cotidianas com o outro.

A fim de articular esses três pilares em que buscamos fundamentar este trabalho, destacamos o conceito de *polifonia*. Como aponta Sheila Vieira de Camargo Grillo, com base nos escritos das décadas de 1920 e 1930 de Bakhtin e Volochinov, o discurso é polifônico porque “as palavras dos sujeitos estão repletas de palavras dos outros discursos que as precederam” (GRILLO, 2005, p. 81). Esse entendimento acerca da polifonia nos é particularmente caro porque remete à discussão sobre a enunciação dentro da enunciação, ou seja, o problema da incorporação do “discurso alheio”.

Do ponto de vista metodológico, interessa-nos mapear as formas de emergência do discurso alheio “relatado” (GRILLO, 2005), isto é, as ocorrências de polifonia demarcadas no discurso jornalístico. Essa escolha tem por base o entendimento de que as formas marcadas de polifonia possibilitam identificar quais vozes – sujeitos e campos³ – o jornalismo busca dar a ver. Assim, a questão da diversidade de vozes remete à indagação principal deste trabalho: quais as formas de enunciação e modos de visibilidade que se articulam em *Le Monde Diplomatique Brasil*, em seu desafio ético de representar o outro?

A questão da alteridade: uma perspectiva crítica

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. Não é contudo apenas um

3 Como destaca Bernard Lahire, Pierre Bourdieu, com sua teoria dos campos, procurou desenvolver um modelo geral para pensarmos as sociedades diferenciadas. Cada campo, para o autor, é um microcosmo do espaço social, relativamente autônomo, com um *habitus* próprio, estruturado com base nas posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo e marcado pelas lutas decorrentes da concorrência entre esses mesmos agentes, que disputam a obtenção do capital específico do campo, desigualmente específico. Cada campo, nesse sentido, possui suas regras do jogo e desafios específicos (LAHIRE, 2017). Resgatar a definição de Bourdieu nos interessa na medida em que o conceito de esfera ou campo discursivo está presente ao longo de toda a obra de Bakhtin e de seu círculo: “A esfera ou o campo da comunicação discursiva é um conceito chave para compreendermos o modo de articulação entre os domínios da Sociologia, da Linguística e da Teoria Literária” (GRILLO, 2006, p. 134).

carretel, pois do cento da estrela sai uma varelinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas. Alguém poderia ficar tentado a acreditar que essa construção teria tido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada. Mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira (KAFKA, 2003, p. 43).

Com essas palavras, o narrador do conto intitulado “A preocupação do pai de família”, de Franz Kafka, refere-se à inapreensível e completamente *estranha* figura do Odradek. As tribulações narradas pelo pai de família seguem dando conta da natureza móvel da criatura que, sem endereço certo, desloca-se entre sótãos e porões, sempre por perto, ainda que oculta na penumbra, de quem lhe ouse dirigir o olhar. O pai de família, zeloso de uma postura de razão e comedimento, admira-se do riso, do ar de infantilidade e da ausência de preocupações expressas pelo personagem: algo da palavra do louco ecoa em sua voz, raramente ouvida.

Referindo-se ao conto de Kafka, o crítico Roberto Schwarz refere-se à figura de Odradek como o “impossível da ordem burguesa”:

Se a produção para o mercado permeia o conjunto da vida social, como é próprio do capitalismo, as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial [...] Odradek, portanto, é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa (SCHWARZ, 1978, p. 24).

Em outras palavras, Odradek é o outro da sociedade burguesa – tão inapreensível quanto revelador dos traços que constroem a identidade da burguesia. Por isso mesmo, a presença de Odradek é incômoda: quando olha para ele, o pai de família de Kafka enxerga algo de si. Por isso, a presença de Odradek, como a dos sujeitos que percorrem as ruas da Cracolândia – desterritorializados, emagrecidos, improdutivos, alheios às preocupações cotidianas da “gente de bem” –, revela-se incômoda.

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa (KAFKA, 2003, p. 44).

Resgatar a metáfora construída por Kafka nos é interessante aqui porque nos inspira a colocar a problemática da alteridade no estudo de caso em foco neste trabalho. Os sujeitos que circulam na Cracolândia, com seus corpos e falas *excêntricos*, representam o outro da sociedade contemporânea, ou, ao menos, das identidades

hegemônicas em nossa contemporaneidade. Por isso, ao procurar mapear as ocorrências de discursos alheios relatados nos textos jornalísticos em foco, interessa-nos, sobretudo, compreender como se dão a ver – e se de fato se dão a ver – as vozes dessa alteridade radical, considerando o episódio da operação na região da Cracolândia em maio de 2017, na série especial do *Le Monde Diplomatique Brasil*.

Eis por que a questão da alteridade é tão decisiva para pensarmos as práticas comunicacionais tecnologicamente mediadas: dialogando com o pensamento de Roger Silverstone e Hannah Arendt, Serelle (2016) nos lembra que a comunicação deve ser uma ponte para o comum, fundada na diversidade. Ainda de acordo com o autor, os meios de comunicação hegemônicos falham em comunicação porque “apagam” o outro, aniquilando a diversidade, seja por meio da assimilação do diferente, seja por meio da incapacidade de construir humanidades partilhadas (SERELLE, 2016). Por outro lado, é preciso considerar que vivemos em um contexto marcado pela emergência de novas visibilidades, em que tanto mídias digitais quanto meios de comunicação estabelecidos passam a abrigar questões relacionadas a gênero, raça e diversidade sexual.

Nesse cenário, coloca-se de maneira urgente a indagação acerca da representação de sujeitos em situação de extrema vulnerabilidade social, como aqueles que habitam a Cracolândia, os quais sequer conseguem elevar suas demandas políticas à condição de visibilidade significativa na esfera pública. Interessa-nos compreender, nesse sentido, se o jornalismo confere espaço à apreensão das subjetividades, entendidas aqui como a possibilidade de fixação de identidades, para além do reducionismo das representações que buscam simplesmente traduzir o outro nos termos do mesmo. Assim, uma forma de desafiar as representações hegemônicas sobre a Cracolândia, em geral ligadas à desumanização de sujeitos em vulnerabilidade social, residiria no gesto de dar voz a esses mesmos sujeitos, possibilitando a eles narrarem a si mesmos e conferirem sentido a suas experiências.

A reivindicação de um posicionamento de destaque

O atual *slogan* do *Le Monde*, “um novo olhar sobre o mundo, um novo olhar sobre o Brasil”⁴, já aponta para um lugar diferencial em que o jornal busca se situar em relação à imprensa no país, ainda que não explicita as características dessa inovação, o que se pode acompanhar também em outros aspectos de constituição de um *ethos* para o grupo considerando sua história.

O *Le Monde Diplomatique* foi lançado em 1954 na França, expandindo, ao longo do tempo, sua atuação pelo mundo. Hoje, é publicado em 22 idiomas, em 32 edições

4 Slogan do jornal. Vide site da publicação e a fonte das informações institucionais e de apresentação do grupo. Disponível em: <https://goo.gl/dvuwNk>. Acesso em: set. 2017.

internacionais e tem uma tiragem de mais de dois milhões de exemplares, conforme informações do próprio grupo, divulgadas em seu site.

Afirma-se como “uma referência mundial para indivíduos, movimentos e organizações que buscam transformações sociais e humanas e discutem alternativas ao *status quo*”. Nessa esteira de uma cobertura alternativa e diferencial em relação a outros veículos, afirma trazer “à luz questões altamente relevantes, muitas vezes negligenciadas pela grande imprensa, contribuindo para a crítica ao pensamento único e para a construção de novos paradigmas”. O jornal está presente no Brasil, em versão local, desde 2007, por iniciativa do Instituto Polis, entre outros apoiadores que, segundo apresenta, “viam no original francês uma publicação fundamental para estimular o pensamento crítico, a reflexão e o debate de temas prementes da sociedade”.

Em apresentação que reforça a reivindicação de um lugar próprio, diferenciado e de maior qualidade jornalística em relação às publicações da imprensa no país, afirma-se ainda sob os pilares da independência político-econômica, autonomia editorial e densidade analítica e, também, como “uma publicação apartidária, pluralista e democrática, que busca ocupar um espaço que não foi até agora devidamente contemplado pelo jornalismo brasileiro”. Sustenta uma visão de jornalismo que inclui o olhar de especialistas de diferentes áreas em sua cobertura, visando apresentar variados enfoques sobre “a conjuntura, estabelecer o contraditório, explicitar as diferenças e concordâncias em torno de uma agenda que procura aprofundar a democracia e a equidade no Brasil e no mundo”.

No entanto, chama a atenção para a ocupação de um papel que se distingue de uma publicação noticiosa, “voltada à cobertura dos fatos correntes”, mas que se posta como “uma publicação reflexiva, que busca identificar, para além dos fatos, os cenários maiores que lhes conferem sentido e inteligibilidade”. Ao que vale ressaltar o pressuposto desse enunciado, de que a visão do jornalismo convencional é restrita porque recorta os fatos sem contexto.

Nesse sentido, é preciso observar, a fim de compreender a distinção editorial reivindicada por *Le Monde*, que a publicação adota o fator genérico como elemento de distinção entre seus textos e a cobertura jornalística da chamada “grande mídia”. Dessa forma, torna-se possível aproximarmo-nos de uma categoria analítica⁵ capaz de nos ajudar a compreender o sentido de *alternativo* em jogo na demarcação da especificidade da publicação em foco, ao mesmo tempo em que podemos problematizar a abrangência da constituição de um lugar *outro* reivindicada pelo uso da expressão.

Por tudo isso, a riqueza de informações com as quais *Le Monde* se autoapresenta torna-se elemento relevante nesse artigo, quando se busca compreender, entre outros aspectos, como um lugar social e de voz são conferidos pela publicação especial aos

5 Aqui, tomamos emprestada das ciências sociais a distinção entre dois tipos de conceitos, sob as denominações de *categoria nativa* e *categoria analítica*.

sujeitos alvo das ações em torno da região conhecida como Cracolândia e dos discursos colocados em circulação a partir delas, por intermédio de quais lugares de fala. Tais posicionamentos, aliados aos referenciais teóricos em que nos apoiamos, formam a base para a abordagem e análise dos artigos, que apresentaremos a seguir.

A série especial sobre a Cracolândia

Ao todo, a série é constituída por sete matérias escritas em formato de artigo, apresentadas pelos títulos que vêm acompanhados de chamada para a versão integral. Os artigos são ainda assinados individual ou coletivamente, contendo referências no final e, em grande parte, elaborados por profissionais da área acadêmico-científica – professores e pesquisadores – à exceção de dois jornalistas, um deles militante de ONG que atua na região. Os pesquisadores e docentes, em grande parte, são oriundos das áreas de arquitetura e urbanismo, principalmente da Universidade de São Paulo, além de outros das áreas de sociologia, antropologia e saúde pública, compondo um quadro de treze autores, ao total.

Reforçam assim o discurso de um lugar da publicação situado em eixo distinto das matérias noticiosas, vistas pelo jornal como restritas. Pode-se dizer, aqui, que se assentam em lugar associado ao campo do discurso científico, o que operaria com estratégia e efeito de diferenciação e qualificação do material produzido, para além do lugar da imprensa tradicional, da qual visa se destacar.

Observa-se que, em seu conjunto, os textos pendem para dois polos principais: o primeiro é relacionado ao espaço físico e urbanístico, em que se discutem questões de modernização ligadas ao discurso econômico, pela ótica do mercado imobiliário, de um lado e, de outro, a conservação do patrimônio histórico; entre esses, questões de revitalização do espaço do centro urbano. O segundo polo é pautado por um discurso de validação da diversidade de grupos humanos que frequentam o local e pela denúncia em relação às ações do Estado relacionadas à região, sustentadas pela repressão, demolição e expulsão dos sujeitos que vivem naquele território, em detrimento de programas mais amplos de acolhimento e assistência.

Uma leitura mais atenta dos artigos permite afirmar também que, de um lado, destacam discursos que valorizam a contextualização dos processos envolvendo a ação da Prefeitura, a defesa da população que habita o local, bem como a ocupação de um lugar de vigilância quanto à ação estatal e denúncia em relação aos interesses que motivaram as ações, mais voltados para o atendimento de demandas de mercado e alianças público-privadas do que para as da população propriamente dita.

No entanto, apesar de assumir um direcionamento socialmente mais engajado e responsabilizado em termos de defesa de populações marginalizadas e de denúncia dos

desmandos por parte dos poderes constituídos, sejam estatais ou econômicos, destacam-se ainda outros aspectos que contribuem para pensar o lugar outro a que se propõe o jornal em relação aos veículos de imprensa tradicionais ou hegemônicos. Assim, como segundo eixo de abordagem na exposição desses elementos, tornam-se objeto de atenção o lugar de voz conferido (ou sublimado) daqueles sobre os quais se fala, ou seja, da população cujos artigos procuram evidenciar e defender, bem como outros aspectos que contribuem para pensar os enfoques privilegiados pelo jornal.

Dessa forma, em uma abordagem mais engajada do veículo, destacam-se três grandes pilares: a historicização do processo de intervenção pública; o acento na motivação das ações pautadas por interesses do mercado imobiliário, aliado à denúncia de uma abordagem repressiva e à função de vigilância jornalística; e, por fim, a busca por tornar visíveis a maior diversidade e riqueza do espaço humano presentes naquele espaço, aliada à visão da Cracolândia como construto social e simbólico, e à denúncia de uma significação restrita à ideia de um cenário em que habitam os demônios a serem expurgados de nossa sociedade. Exploramos, a seguir, esses pilares de forma mais detalhada, depois de uma primeira tomada.

a) A historicização do processo de intervenção pública

Nesse enfoque, destacam-se os marcos de políticas públicas anteriores ou já adotadas em outros governos para prevenção do problema. Entre eles, encontram-se políticas diretas de intervenção no local, culturais, e outras voltadas para o atendimento à população, além de medidas relativas ao zoneamento e parcerias público-privadas, objetivando projetos habitacionais, como também a disputa entre políticas de modernização do espaço urbano, centradas nesses projetos, e outras políticas de tombamento e conservação do patrimônio arquitetônico do município.

Esse enfoque contextualizado pode ser observado na maior parte dos textos e ilustrado pelos recortes extraídos da segunda matéria da série, elaborada por Sarah Feldman (2017), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Na história da cidade de São Paulo, os bairros por onde vem se deslocando o chamado “fluxo” ou as “novas e velhas Cracolândias” são os que desde o final do século XIX abrigam grupos sociais diversos; [...] assim como as atividades ilícitas e os excluídos tratados como caso de polícia. [...]

Duas faces de uma mesma moeda – o reconhecimento de um passado promissor e a retórica da degradação que nega o tempo presente na trajetória dos bairros – estes são os valores atribuídos ao patrimônio cultural nos projetos de reurbanização propostos em 1986, na gestão de Jânio Quadros; em 2005, na gestão José Serra/ Gilberto Kassab; na atual gestão do prefeito João Doria Jr.

Como no exemplo, o enfoque diacrônico que dá a ver movimentos e processos relativos ao tema, de maneira a contextualizá-lo, é reforçado e se multiplica com as demais matérias da série:

Não é de hoje que a “Cracolândia” é conhecida, estudada e igualmente preñe de projetos, programas públicos e privados, além de ações de interesse internacional. Apresentar essa última megaoperação como a de um governo que, finalmente, agiu sobre a situação é, no mínimo, questionável. Trata-se também de políticas de fazer sumir do mapa cognitivo qualquer referência progressista, qualquer pesquisa ali realizada, bem como a mobilização social e cultural que se aglutinou nos últimos anos (MALLART et al., 2017).

b) Interesses do mercado imobiliário e a denúncia de uma abordagem repressiva

Essas tomadas que nomeiam o tópico perpassam as matérias na construção contextualizada que as caracteriza como conjunto. A primeira, relativa à exposição de interesses mercantis, é constantemente apontada como elemento propulsor das ações e políticas de desocupação, reordenação do espaço urbano e de embate com as populações que ocupam os bairros centrais. Nesse sentido, expõem-se tomadas restritivas desses grupos apenas como não-lugar social, marginais ou marginalizados.

As seguintes, que dão vista às ações de violência direta, também abordam questões de violência estrutural, sustentando o lugar de um jornalismo de denúncia, juiz das ações do Estado. Da mesma forma que o tópico anterior, perpassam as matérias de maneira geral, como elementos recorrentes nas narrativas.

Pode-se dizer que entre elas, como elemento maior, a função de um jornalismo vigilante se destaca, tanto abarcando a denúncia de ações repressoras pelo aparato estatal, como incluindo a explicitação de interesses comerciais ou capitalistas nas intervenções na área central de São Paulo, além da avaliação das políticas públicas adotadas, apontando para uma sequência de ações ineficazes, permeadas por poucos momentos de ações de atendimento efetivo à população ou de interesse público.

É o que exemplifica trecho extraído da primeira matéria da série⁶, seguido de outros que complementam a ilustração dos pontos destacados:

As ações que ocorrem na região a partir do dia 21 de maio deste ano, quando novamente um grande aparato policial foi usado para desbaratar a concentração de usuários de drogas, agora maior do que nunca, seguem a mesma lógica. A demolição de prédios (com gente dentro!) e o fechamento de pensões [...] a Prefeitura irá desapropriá-las à revelia de qualquer negociação. Como consequência, as ocupações de moradia estão lotadas de pessoas que perderam

6 Matéria intitulada: “Região da Luz em disputa: mapeamento dos processos em curso”, assinadas por Raquel Rolnik, urbanista e docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Isabel Martin, Pedro Lima e Pedro Mendonça – estudantes da mesma instituição; além de Gisele Brito, jornalista.

suas casas e vivem uma dupla violência: o medo do despejo a qualquer momento e as constantes violações de direitos promovidas pela polícia, que tem invadido imóveis e apontado armas inclusive para crianças.

Tudo isso para abrir espaço à parceria público-privada (PPP) Habitacional do centro, uma ação contratada pelo Governo do Estado de São Paulo [...] A prefeitura tem doado terrenos desocupados para a parceria, mas esta seria a primeira tentativa de, à força, abrir grandes lotes para os empreendimentos da PPP, promovendo remoção de famílias residentes (BRITO et al., 2017).

c) A construção social e simbólica da Cracolândia

Como mencionado, outro aspecto que chama a atenção na série é a tentativa de conferir visibilidade para um cenário mais enriquecido em termos da presença humana do que em geral tem sido atribuído ao espaço denominado como Cracolândia, seja por outros veículos de mídia, pelos discursos oficiais ou pelo senso comum.

Atrelada a essa faceta da exposição da diversidade, há como contraponto uma tentativa no discurso de demonstrar como a apreensão daquele espaço em diversos planos tem sido tomada de maneira restrita na eleição de facetas destitutivas dos sujeitos e do ambiente como elementos que o caracterizem, como também como aspecto estratégico para valorização das intervenções na zona central de São Paulo, pautadas por interesses específicos e não alinhados com o auxílio efetivo à população local. É o que se vê nos trechos selecionados:

Encontrei de tudo na Cracolândia nestes últimos meses em que frequentei intensamente o *fluxo* da Luz, na região central de São Paulo. Conheci viajantes, ex-caminhoneiros e estrangeiros. Escutei samba surgido de galão de água, lata de tinta e palma seca. Estive com mães fortes, pais desaparecidos e órfãos de família inteira. Ganhei uma pintura de presente e ouvi histórias de rir, de chorar e para pensar. Só não encontrei o crack. Vi muita gente fumando pedra em cachimbo, mas a droga demoníaca que transforma pessoas em seres sem alma, essa posso assegurar que não existe (MELLO, 2017).

A representação deste setor da cidade vem sendo socialmente construída como área degradada, deteriorada e, mais recentemente, também como área esvaziada ou despovoada. Esta representação não se restringe à materialidade das construções, há décadas privadas de investimentos por seus proprietários, mas se estende aos valores sociais, culturais e significados atribuídos aos usos e usuários destes espaços. Nos últimos trinta anos a retomada do interesse pelo setor imobiliário e por proprietários de imóveis tem o suporte do poder público numa sequência de ações que potencializam a retórica da degradação (FELDMAN, 2017).

Para poder varrer aquela população, é preciso que ela seja encarada como uma grande nulidade, incapaz de exercer qualquer tipo de razão. Somente sob essa narrativa é possível justificar violências extremas como a internação forçada, uma forma comprovadamente ineficiente de cuidado. Só faz sentido nesse contexto, em que o objetivo principal é fazer sumir os indesejados ao projeto do público cooptado pelo privado (MELLO, 2017).

Pelo exposto até o momento, acabamos por concluir que o *Le Monde* amplia, sim, as vozes ouvidas e as perspectivas ideológicas em relação à cobertura hegemônica, uma vez que traz profissionais cujos textos deixam claro seu posicionamento em defesa das populações afetadas, com uma abordagem historicizada, mais humanizada e respeitosa do local, com denúncia dos abusos do poder público e publicização de interesses privados, bem como dando voz a outros campos, para além das tradicionais vozes de governo.

No entanto, apesar de um posicionamento socialmente mais engajado e responsabilizado em termos de defesa de populações marginalizadas e denúncia aos desmandos dos poderes constituídos, sejam estatais ou econômicos, pode-se falar em um contraponto observado nos textos, quando se pensa em um fazer outro, ou alternativo, do jornalismo como esfera mediadora que organiza o dado a ver e torna-se espaço de visibilidade para a voz de agentes pouco visíveis em tomadas tradicionais, ou apresentados de forma estereotipada e restrita, ao que somamos na análise mais um tópico a destacar.

O contraponto à visada ampliada

Nesse sentido, é curiosa a recorrência para a utilização de vozes e especialistas do ramo da arquitetura, como se conferisse maior importância deste sobre os demais. Das sete matérias, quatro tomam o viés de um discurso pautado por esse campo. Ainda que se complementem ou assumam direcionamentos por vezes distintos, a recorrência entre temáticas e abordagens é fato que salta à vista, a ponto de, ao final da série, ficarmos com a impressão de que lemos número bem menor de artigos. Soma-se a isso o linguajar técnico muitas vezes empregado e a ordem de explicação desses termos na apresentação dos textos⁷.

A série se apresenta, assim, de forma redutora, acentuando o olhar sobre um determinado espaço de saber, cujos estudos, embora abrangentes, conferem um direcionamento para determinadas questões importantes, mas de forma repetitiva, em detrimento de outras que poderiam ser melhor trabalhadas, como é o caso das questões colocadas por Garcia (2017) quanto à voz dos profissionais de saúde que atuam com essas populações, entre outras não abordadas. Outra questão relevante entre esses aspectos que reduzem uma visão sobre o tema e sobre o fazer jornalístico, é a recorrência à voz de especialistas e a ausência da voz propriamente dita dos sujeitos diretamente afetados pelas políticas de governo.

Sob esse aspecto, observa-se que ainda que as matérias se coloquem em defesa da população, em um posicionamento de denúncia das ações de Estado, em relação ao

⁷ É o exemplo do termo “Zeis”, sigla referente às Zonas Especiais de Interesse Social, cujas características são tomadas como aspecto de conhecimento genérico para o leitor do jornal nos primeiros textos e cujo conceito só é melhor trabalhado na penúltima matéria da série, pressupondo um coenunciador familiarizado com termos do campo da arquitetura e urbanismo, origem da maioria das falas da série.

tratamento conferido aos sujeitos que habitam, circulam ou trabalham naquele espaço, com exposição dos mecanismos de repressão utilizados e de levantamento historicizado desse tipo de prática, a fala desses sujeitos não é visível nas narrativas. Fala-se sobre eles, fala-se em nome deles, mas eles mesmos não falam. Suas vozes – seja de usuários, comerciantes, refugiados, entre outros atores mencionados – não se fazem presentes de maneira diretamente visível no texto.

Alguns dos artigos clamam para que essa população seja ouvida pelo poder público, para que tenha voz. No entanto, acabam por reproduzir aquilo que criticam quando se concede visibilidade aos sujeitos que a compõem, por meio de uma aparição mediada e representada pela fala dos especialistas que advogam em sua causa, ou como números de pesquisa, que contabilizam sua opinião por meio de estatísticas, como os exemplos ilustram.

Fundamental ainda, entender que os envolvidos precisam ser escutados e atendidos, em alguma medida, nas suas necessidades específicas e individuais. É nessa disputa simbólica que os movimentos sociais reivindicam resistência. A Cracolândia não são os prédios, não são as ruas, são uma população unida como estratégia de defesa das suas vidas constantemente agredidas. É junto com elas que a Craco Resiste, por uma política que tenha como princípios a autonomia e o cuidado em liberdade. (MELLO, 2017).

Uma equipe de cientistas sociais, coordenada pelo sociólogo Jessé Souza, ouviu as histórias de vida de quase duzentos usuários de crack Brasil afora, investigando como a droga e a exclusão social se articulam. Na pesquisa, mostram como esses usuários de crack nas ruas das cidades são parte do que Jessé Souza chama provocativamente de “ralé” brasileira. Jovens que chegam à vida adulta sem uma experiência da escola e de trabalho formal que os habilite para a cidadania. A exclusão social e as drogas formam então um ciclo vicioso que marginaliza cada vez mais essas pessoas. Fazem parte de um grupo para quem mesmo as políticas de inclusão dos últimos quinze anos não foram suficientes (GARCIA, 2017).

Pode-se dizer então que mesmo quando aparecem de maneira indireta, os sujeitos sobre os quais se trata carecem de uma fala própria, pois mediada por outros atores de campos de saber já constituídos, institucionalizados e assim ungidos com o poder da palavra. Aos outros, o lugar de uma sub-existência, que alcança visibilidade apenas quando sua imagem é terceirizada na representação de um agente mais autorizado, que ocupa o lugar do especialista. Reprodução simbólica de exclusão. Interdição operada por aqueles que se postam em seu nome e em sua defesa.

Assim, mesmo nos momentos em que os artigos se aproximam mais da população do local, mantém-se a distância em relação ao outro – ratificando um olhar sobre os indivíduos que habitam a Cracolândia, como esse grande outro da nossa lógica econômica-social, independentemente da diversidade de sujeitos abordada nas matérias ou artigos.

Aqui nos parece que o *Le Monde* é pego nas tramas de seu próprio artifício: ao tentar se diferenciar de um jornalismo factual, noticioso e de superfície, como defende

na apresentação da série – e ao trazer especialistas para isso, com textos no formato de artigo, aproximando-se do campo acadêmico e científico, acaba conseguindo uma cobertura mais contextualizada em termos históricos e em termos da função de vigilância do jornalismo – em relação aos desmandos do Estado, com vistas a interesses específicos, muitas vezes atrelado à iniciativa privada de grandes organizações. Mas, ainda assim, deixa de lado ou perde um outro olhar – realmente alternativo – que permite dar voz àqueles cuja fala tem sido interdita. Eles são postados mais como objetos de pesquisa do que entes encarnados, detentores de experiências, linguagem e voz própria.

Essa anulação se agrava quando oriunda de lócus de defesa dessa população que reivindica por sua participação. É assim que, alicerçado no campo científico, o jornal perde-se diante das possibilidades de abordagem do tema por um viés efetivamente mais diverso e amplo, que permita melhor visualização da riqueza humana daquele território que tanto se procura demonstrar na maioria dos textos apresentados. Na mistura de campos e instituições, entre imprensa e ciência, na busca por legitimação por um saber mais autorizado, perde-se uma das maiores riquezas do jornalismo: sua constituição como espaço de expressão de subjetividades, como lócus de mediação privilegiado para contar histórias que incluam essas subjetividades, de maneira explícita em que se visualize cada uma das vozes ou grupos de vozes que as compõem.

Dessa forma, os textos apresentados são menos polifônicos do que se demonstra na apresentação da série. Essa acaba por situar-se em lugar outro em relação ao fazer jornalístico hegemônico, como se propõe, mas um outro menos outro do que poderia ser. Assim, deixa aberta uma lacuna no oferecimento de uma visão ainda mais ampliada do universo móvel, mas territorializado e simbolicamente fixado sob o significante Cracolândia, que recai com força bruta sobre todas as vidas circunscritas por seu nome.

Considerações finais

A série especial Cracolândia SP, do *Le Monde Diplomatique Brasil*, evidencia a busca de interlocução pelo veículo em relação à academia, em consonância com sua linha editorial. Como buscamos discutir ao longo das análises precedentes, a ancoragem buscada pelo campo jornalístico em relação a discursos circulantes de outros campos, legitimados como lugares de verdade, representa fator decisivo à compreensão das limitações existentes na produção de representações de alteridade.

Dessa forma, o objeto de estudo em foco neste trabalho coloca como centrais a questão não só dos *campos*, como também dos *gêneros* do discurso como fundamentais à reflexão sobre as condições de enunciação e suas imbricações com o caráter polifônico dos enunciados. No caso do *Le Monde*, é de se questionar por que, no especial, a presença

do discurso alheio relatado é limitada, ainda que, do ponto de vista do conteúdo, os textos defendam a visibilidade e a concessão de voz à população marginalizada da Cracolândia.

Em relação à intersecção com o campo científico, os especialistas emergem como vozes autorizadas a enunciar a verdade sobre o contexto da Cracolândia. Se considerarmos o especial como um todo e sua inserção no campo jornalístico, é evidente que ele se constitui como produto polifônico, tendo em vista a pluralidade de autores convidados a assinar os artigos. Se tomamos cada texto individualmente, a presença do discurso alheio relatado é pouco frequente e, quando ocorre, limita-se à citação de outros especialistas e fontes de informação ligadas à institucionalização do saber acadêmico.

Esse dado deve ser compreendido à luz da constituição do campo acadêmico e das características dos gêneros de texto científico do qual os artigos assinados no especial aproximam-se: os autores, sendo especialistas de diferentes áreas de saber, podem prescindir – diferentemente do jornalismo – da referência ao discurso alheio enquanto estratégia de autenticação. Ao mesmo tempo, é preciso notar que o discurso científico constitui-se em um tipo específico de polifonia, ligado à incorporação das vozes dos pares, legitimadas no campo. A recorrência à apresentação da série especial por meio de artigos assinados, dessa forma, mantém *intocadas* as vozes dos especialistas, que emergem com a credibilidade de verdadeiros dogmas. Nesse espaço legitimado pelo saber científico, a alteridade radical dos sem-casa e sem-trabalho *escapa* às estratégias enunciativas adotadas.

Em suma, seguindo a trilha deixada por Serelle (2016), é fundamental pensar a questão das representações de alteridade como ponto-chave à constituição de uma crítica de mídia capaz de dar conta das relações de poder implicadas nos atos de discurso. Para isso, é preciso considerar: (1) a importância da afirmação de representações outras em relação àquelas produzidas pelo mesmo – nesse sentido, o *Le Monde* aproxima-se de um ideal contestador; e (2) a presentificação da própria voz do outro, em sua materialidade, capaz de narrar a si mesmo e, ao tomar a palavra e constituir as próprias representações, questionar a lógica de distribuição de poder, segundo a qual apenas alguns falam sobre outros.

Dar voz ao outro, nesse sentido, configura um gesto capaz de interferir na distribuição do poder. Ou seja, esse caráter afirmativo da constituição das representações, que vai além do conteúdo textual e alcança a dimensão afirmativa e performativa dos atos de fala, emerge como uma forma mais complexa e efetiva de questionar os discursos hegemônicos sobre a alteridade. Assim, embora o especial do *Le Monde* tenha uma potencialidade de problematizar, no plano do conteúdo, representações correntes sobre os sujeitos que habitam a Cracolândia, principalmente por colocar em crise diversos discursos, inclusive o da imprensa, ele encontra seu limite justamente no desafio de conferir protagonismo à enunciação do outro – e, por isso, é possível questionar a reivindicação de um lugar de fala de fato *alternativo* para o especial produzido pelo jornal.

Referências

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CHAPARRO, M. C. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. São Paulo: Summus, 2008.
- BRITO et al. Região da Luz em disputa: Mapeamento dos processos em curso. *ObservaSP*, 9 jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/UDhpxj>. Acesso em: 08 ago. 2018.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FELDMAN, S. Santa Efigênia, Luz e Campos Elíseos: a Prefeitura derruba. *Le Monde Diplomatique 'Brasil. Série especial Cracolândia SP*. 13 jul. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/bF6SmW>. Acesso em: 08 ago. 2017.
- GARCIA, L. A droga da exclusão. *Le Monde Diplomatique Brasil. Série especial Cracolândia SP*. 30 jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/vXvpcj>. Acesso em: 08 ago. 2017.
- GRILLO, S. V. C. Discurso alheio: polifonia e apreensão. In: Luiz Antônio da Silva. (Org.). *A língua que falamos*. Português: história, variação e discurso. São Paulo: Globo, 2005, p. 73-104.
- GRILLO, S. V. C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 133-160.
- HISAYASU, A.; CARVALHO, M. A. Polícia prende 38 na Cracolândia e região e desmonta feira de drogas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 16, 22 maio 2017.
- HISAYASU, A.; DIÓGENES, J. CARVALHO, M. A. Dória: "Não há possibilidade de a Cracolândia voltar". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, p. 17, 22 maio 2017.
- KAFKA, F. *Um Médico Rural*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- LAHIRE, B. C. In: CATANI, A. M. et al. (org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LE MONDE DIPLOMATIQUE BRASIL. *Série especial Cracolândia SP*. Disponível em: <https://goo.gl/vnu7YQ>. Acesso em: 25 jul. 2018.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- MALLART, F. et al. Fazer sumir: políticas de combate à Cracolândia. *Le Monde Diplomatique Brasil. Série especial Cracolândia SP*. 11 jul. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/JoUHpx>. Acesso em: 08 ago. 2018.

MELLO, D. O crack não existe. *Le Monde Diplomatique Brasil. Série especial Cracolândia SP*. 13 jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/SvgfHh>. Acesso em: 08 ago. 2018.

MONDAL, A. *Islam and controversy*. The politics of free speech after Rushdie. Nova Iorque: Palgrave Mcmillan, 2014.

OGASSAWARA, J. S. O papel dos intelectuais no *Le Monde Diplomatique. Temporalidades*. Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, v. 7, n. 3, set./dez. 2015, p. 106-130. Disponível em: <https://goo.gl/TJKibm>. Acesso em: 24 set. 2017.

PAGNAN, R.; GOMES, P. Operação na Cracolândia expõe "guerra fria" entre tucanos Alckmin e Doria. *Folha de S. Paulo*, 22 mai. 2017.

SCHWARZ, R. Tribulação de um pai de família. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 21-26.

SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Matrizes*, v. 10, n. 2, mai./ago. 2016, p. 75-90. Disponível em: <https://goo.gl/iK9qH4>. Acesso em: 24 set. 2017.

5

AS PALAVRAS NA EVOCAÇÃO DAS COISAS: DOS TERMOS FEMICÍDIO E FEMINICÍDIO

Mayra Rodrigues Gomes (ECA-USP)

A apresentação do mundo

Já faz alguns anos que nos dedicamos à empreitada de explicar, da forma mais acessível e heterodoxa, a propriedade primeira das palavras, a saber, a da criação de mundos. Estivemos, então e agora, maravilhados com essa potência e suas implicações. Tentamos explicitar por meio da ideia das compartimentações, dos enquadramentos, do quadriculamento do espaço, físico ou cultural, que se presta ao intuito de organizar e controlar, sempre a serviço de mostrar a realidade a ser vivida. Cada palavra opera como pequena caixa a conter e preservar o mistério das coisas, porque ela mesma as dispõe.

Procuramos explicar o processo de cisão que isola campos sobre uma massa amorfa (uma nebulosa, para Ferdinand de Saussure; uma substância pré-semiótica, para Louis Hjelmslev; o indeterminado, para Gilles Deleuze; o *Aion*...). Através dos três registros lacanianos – o Real, o Simbólico e o Imaginário – procuramos

mostrar a realidade como produto do embate entre Real (o incognoscível) e Simbólico (a legibilidade das coisas), no afã humano de significar e imprimir sentido a tudo. Cada palavra se dá como o lar das significações que se amarram e se constroem a partir dela.

Tateamos a demonstração da potência do simbólico e encontramos sua melhor expressão nas palavras de Pierre Bourdieu:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2001, p. 14, grifo nosso).

Ou seja, aquilo que queríamos explicar prefere permanecer em segredo, no mínimo por duas razões: para manutenção do poder simbólico que depende de

uma crença e, como piedade, para preservação das ilusões em que nos ancoramos por identificação. Cada palavra deve ser pensada em seu envolvimento num jogo de faz de conta. E foi assim que chegamos a uma melhor resolução para o intento de esclarecer a primordial propriedade das palavras. Tratava-se, nada menos, de recuperar algo que havia sido feito no final do século 19, arrastando-se pela primeira metade do século 20. Tratava-se de revisitar as críticas às teorias clássicas da representação, ou seja, de mostrar a distância incomensurável entre as palavras e as coisas, de mostrar que as coisas são como as palavras as põem, quando as põem, e que, portanto, há sempre um mundo por vir, conforme uma *poiesis* propuser.

Era uma questão um tanto fácil a de demonstrar que os referentes não são trazidos pelas palavras em seu status per se, que as tartarugas, em sua materialidade, ausentam-se das palavras, permitindo assim um lapso; lapso entre signo e referente, em que toda imaginação mergulha, toda arte se esparrama e toda filosofia se regala. Também era fácil mostrar que o Saci, figura sem materialidade física, não está lá na palavra que o bordejia, embora esteja lá a partir de sua palavra.

Arrematando, era fácil mostrar que Wittgenstein tinha razão (e também contar com seu prestígio) ao afirmar que afinal, quando falamos em representação, estamos sempre no registro de uma “apresentação” do mundo. Por isso lançamos mão de uma metáfora, inspirada em título de quadro de Remédios Varo (*Bordando el manto terrestre*), para dar conta do efeito geral: o conjunto das palavras de uma língua compõem uma espécie de manto do mundo, manto com o qual nos vestimos.

Entre narrativa e discurso

Parte do que pretendemos expor nesse trecho foi desenvolvida em artigo por nós anteriormente publicado (GOMES, 2015). Com esse artigo queríamos mostrar a disposição narrativa e discursiva que habita qualquer palavra. Também aqui temos este propósito, ligado à demonstração de que as palavras são as verdadeiras criadoras das coisas do mundo a ser vivido.

Em seu estatuto como unidade básica, signos, ou palavras, são repositórios das características que definem uma linguagem. Ora, entendemos linguagem como um dispositivo inato que, como tal, traz consigo as regras de articulação entre termos, regras que se aplicam, automaticamente, tanto à produção e estruturação de frases quanto à constituição de uma simples representação, como a das palavras em relação às coisas. Para esclarecimentos, inserimos aqui as colocações de Noam Chomsky que nos inspiram nesse trajeto conceitual:

Não é surpreendente que a Linguagem tenha exercido tanto fascínio no correr dos anos. A faculdade humana de linguagem parece ser uma verdadeira “propriedade da espécie”, variando pouco entre as pessoas e sem um correlato significativo em qualquer outra parte. Provavelmente, os correlatos mais próximos se encontram em insetos, a uma distância evolucionária de um bilhão de anos. O sistema de comunicação das abelhas, por exemplo, partilha com a linguagem humana a propriedade de “referência deslocada”, nossa habilidade de falar sobre algo que esteja distante de nós no espaço e no tempo; as abelhas usam uma intrincada “dança” para comunicar a direção, distância e desiderabilidade de uma fonte distinta de mel. Não se conhece nada semelhante em qualquer outra parte da natureza. Mesmo nesse caso, a analogia é muito fraca. A aprendizagem vocal evoluiu nos pássaros, mas em três grupos não-relacionados, e independentemente, presume-se; aqui as analogias com a linguagem humana são ainda mais superficiais.

A linguagem humana parece estar biologicamente isolada em suas propriedades essenciais e ser um desenvolvimento na verdade recente sob uma perspectiva evolucionista. Não há hoje nenhuma razão séria para se desafiar a visão cartesiana de que a habilidade de usar signos linguísticos para expressar pensamentos formados livremente marque “a verdadeira distinção entre o homem e o animal” ou a máquina, quer se entendam por “máquina” os autômatos que ocuparam a imaginação dos séculos XVII e XVIII ou os que hoje estão fornecendo um estímulo ao pensamento e à imaginação. [...]

A linguagem humana se baseia numa propriedade elementar que também parece ser uma propriedade biologicamente isolada: a propriedade da infinidade discreta, manifestada na sua forma mais pura pelos números naturais 1, 2, 3... As crianças não aprendem essa propriedade do sistema numeral. A menos que a mente já possua os princípios básicos, nenhuma quantidade de evidência poderia fornecê-los, e eles estão completamente além dos limites intelectuais de outros organismos (CHOMSKY, 1998, p. 17-18).

Estamos, pois, alinhados com a ideia de que essa competência inata, com suas articulações geracionais, já se encontra no simples gesto de simbolizar, na ação primeira de isolar campos que permitem as posteriores articulações linguísticas. Entendemos que os blocos isolados seguem regras de formação e efetivação compatíveis com as de estruturação/articulação das linguagens. Tanto assim que os processos de diferenciação, de relação entre opostos, de articulação em níveis e de sequencialidade lógica e espaço/temporal, podem ser visto em espelhamento, seja nas unidades mínimas, seja nos enunciados ou nos discursos.

Há um parentesco genético entre sintaxe e tudo o mais que é das linguagens, porque tal parentesco é, na realidade, o elemento que nos permite qualquer operação simbólica. É certo que não temos consciência de tudo o que fazemos com as palavras, dos mundos com elas criados e de nosso entendimento de mundo a partir delas, pois, como patrimônio genético que assinala o advento do humano do ponto de vista do exercício de razão, as linguagens têm a função e valor de instinto.

Ora, duas derivações das propriedades da linguagem, sempre considerando sua combinação com os formatos de uma cultura, têm sido examinadas com afincos em virtude

da espontaneidade com que as exercemos. Trata-se de nossa propensão a contar histórias, melhor ainda, converter em narrativa todos os dados, acontecimentos e experiências, e de nossa propensão à cristalização de expectativas, embutindo-as no quadro constituído por cada bloco/palavra representacional atravessados pelos dados da cultura que os subsume.

Jerome Bruner, entre outros, assinala nossa tendência a contar um conto, indicando que o convívio com a narrativa e seu exercício começa em tenra idade e que sabemos automaticamente como construí-la. Assim fazendo, ele afirma que, por isso mesmo, precisamos refletir sobre a narrativa, no mínimo para sairmos do nível intuitivo, de tudo que está implícito na arte de contar histórias. “Somos tão adeptos da narrativa que ela nos parece ser quase tão natural quanto a própria linguagem” (BRUNER, 2014, p. 13).

Ora, o trajeto conceitual anterior se presta a mostrar que as narrativas nos acometem juntamente com a competência linguística, que elas são extensão das mesmas articulações de competência, que conservam as mesmas propriedades básicas e, sobretudo, constituem um processo, em escala maximizada, de apreensão do mundo. Elas são, de fato, tão naturais quanto a própria linguagem.

Nesse caso, resta-nos uma última e simples aproximação quanto à nossa propensão às narrativas. Uma sintaxe já nos dá a matriz e essência das narrativas: um sujeito (pessoa, coisa, ideia...) é ator ou receptor de uma ação ou estado que se reparte sobre os objetos e atributos elencados em uma frase, dentro de uma sequência temporal.

Dizemos isto porque consideramos, a partir de Charaudeau e Maingueneau, que:

Um certo número de critérios incitam a reconhecer um “ar familiar” comum a formas narrativas semiolinguisticamente tão diversas quanto contos, filmes, histórias em quadrinho, romances, histórias engraçadas, narrativas de sonhos, fábulas ou parábolas. Reconhecendo que a narrativa é gradual (ADAM, 1997), digamos que, para que haja narrativa, inicialmente é preciso a representação de uma *sucessão temporal de ações*; em seguida, que uma *transformação* mais ou menos importante de *certas propriedades iniciais* dos actantes seja bem sucedida ou fracassada, enfim, é preciso que uma *elaboração da intriga* estructure e dê sentido a essa sucessão de ações e eventos no tempo. A realização dessa última condição permite não confundir uma narrativa propriamente dita de uma simples descrição ou relação de ações ou o retrato de uma personagem por seus atos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 342, grifos do autor).

E desse modo,

tais critérios nos ajudam a identificar a receita sintática inerente às narrativas e, também, a reconhecer, na produção midiática, em seus diversos suportes, gêneros e tamanhos, aqueles que comportarão uma narrativa nos moldes acima descritos. Por outro lado, devemos reter como pano de fundo, até mesmo por coerência com nossa condução da narrativa ao registro dos instintos, a inclinação à narrativa com a qual até uma simples lista de supermercado, no mínimo por implicação, conta muitas histórias (GOMES, 2015, p. 3).

Ora, quando pensamos em narratividade como propensão inata que permeia todo o campo das linguagens e já habita suas unidades básicas, só podemos estar em uma ótica das palavras, uma simples que seja, enquanto “um ponto de cristalização semântica” (MAINGUENEAU, 2008, p. 80) em que pulsa uma estrutura sintática. Esta, por sua vez, ao invocar sujeitos e objetos, convoca as posições destes no quadro maior da cultura que os embala.

Se não devemos pensar as palavras por sua virtualidade no léxico, mas por sua posição semântica, pelas cristalizações semânticas que elas marcam, do mesmo modo não podemos pensá-las, narrativas que são, fora de um quadro maior em que fazem sentido, em que as cristalizações encontram seu código de leitura.

Mas seria errado pensar que, em um discurso, as palavras não são empregadas a não ser em razão de suas virtualidades de sentido em língua. Porque, além de seu estrito valor semântico, as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto de signos de pertencimento. Entre vários termos *a priori* equivalentes, os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo. Conhecemos, por exemplo, a voga extraordinária que teve uma palavra como *estrutura* na crítica literária dos anos 1960 em contextos em que *sistema*, *organização*, *totalidade*, ou, mais trivialmente, *plano*, teriam dito a mesma coisa. É que a restrição do universo lexical é inseparável da constituição de um território de convivência (MAINGUENEAU, 2008, p. 81, grifos do autor).

Afinal, é nos discursos que as significações se encarnam, é neles que as palavras encontram a atualização de seu valor narrativo e seu poder de criar novas perspectivas da realidade, novas posições de sujeito.

Algumas palavras

Como sabemos, as palavras estão sempre em trânsito, às vezes bastante solicitadas, às vezes esquecidas, em desuso e anacrônicas. Algumas são invenções modernas para dar conta de fatos recorrentes que, como tal, merecem atenção e ocupam, na realidade vivida, uma parcela substancial de casos nunca vistos em seu significado em relação ao conjunto, portanto, em seu significado no contexto social. Quando criadas, distribuem condições especiais, funcionam como uma seta cartográfica apontando ostensivamente para determinado espaço. O surgimento das palavras *femicídio* e *feminicídio* ilustra, com perfeição, essa propriedade das palavras e tudo o mais que, conceitualmente, procuramos expor na primeira parte do presente texto.

Diversas fontes fazem referência ao termo *femicídio* (*femicide*) como primeiramente empregado pela socióloga Diana Russel, em 1976, no Tribunal Internacional de Crimes contra Mulheres, em Bruxelas. Diana Russel e Jill Radford escreveram o livro *Femicide: the politics of woman killing* com o qual o termo foi definitivamente colocado em seu teor, a saber, como referência aos assassinatos de mulheres em virtude de serem mulheres.

Algum tempo depois, na década de 1990, a antropóloga Marcela Lagarde, a propósito das mortes violentas de mulheres na Ciudad Juárez, no México, começou a empregar o termo feminicídio em substituição a femicídio. Houve tentativas de desvincular um termo do outro, aproximando o segundo dos assassinatos de mulheres em geral e o primeiro dos assassinatos de mulheres por sua condição feminina, ou seja, como crime de ódio e crime de gênero.

No entanto, tanto um termo quanto outro têm sido igualmente empregados, ambos designando um crime que emerge da desigualdade de gêneros, da posição prevalente do homem que se julga no direito de decidir sobre a vida das mulheres, no direito de infringir normas, sob as mais diversas argumentações, com resultados abusivos e letais.

Designam, sobretudo, culturas que acolhem essa prerrogativa sobre o corpo das mulheres como se fosse um direito natural. Culturas coniventes com os atos criminosos, por não considerá-los como infração. Uma ótima definição do termo nos é dada por Contardo Calligaris:

Há feminicídio quando uma mulher é morta por ela ser mulher. A lei do feminicídio (13.104/2015) reconhece nele um crime de ódio: trata-se de odiar e matar uma mulher por sua diferença, por ela ser mulher. Esse ódio do diferente está presente em grande parte da violência contra a mulher: o estuprador, por exemplo, não age por gostar “demais” das mulheres e não conseguir se controlar. O inenarrável deputado Jair Bolsonaro fala como se quisesse estuprar mulheres que acha gostosas. É um erro primário: sem exceções conhecidas, quem estupra odeia a sua vítima (e o feminino em geral) (CALLIGARIS, 2017).

Em outro trecho o autor se refere ao que é para nós um efeito da criação e aplicação do termo feminicídio:

Não precisou que as bruxas existissem para que 50 mil mulheres fossem queimadas vivas, enforcadas, afogadas e torturadas ao longo de poucos séculos, que, aliás, terminaram anteontem, menos de 300 anos atrás. [...]

Enfim, a caça às bruxas foi uma enorme onda de feminicídios, bem na aurora da modernidade (CALLIGARIS, 2017).

Uma onda que era interpretada como ato de justiça ou ato político: a Igreja Católica legitimando-se contra heresias. É preciso que uma palavra nasça para que essa onda, passada ou presente, receba um outro olhar e possa ser vista como uma constante que atravessa a história da humanidade. Que a razão do feminicídio seja reafirmação de poder sobre as mulheres, repressão e controle visando a soberania do masculino ou simplesmente uma psicopatologia, no sentido do ódio de gênero, o fato é que com a palavra feminicídio é possível pensar essas matanças que percorrem os séculos como “talvez até princípios organizadores da nossa cultura” (CALLIGARIS, 2017, C8).

A palavra da lei

Os efeitos a partir da criação de uma palavra são incontáveis. Em primeiro lugar, ela muda o mundo a ser considerado, pois apresenta uma nova faceta nunca antes simbolizada, ou narrada. Isso é o que acontece no exemplo anterior que incorpora conceitos psicanalíticos para a interpretação de matanças históricas, reivindicando outras razões para algo que adquire a conotação de uma barbárie. É como se, com a nova palavra, uma volta tenha sido dada em torno dos fatos, de modo a colocá-los em outro encaixe ou perspectiva.

Em segundo lugar, a narração da palavra se encaixa nos discursos que circulam em uma época. Esse vínculo com condições contextuais, que marcam as formações discursivas, pode ser comprovado com facilidade com a constatação de que num tempo ou lugar em que os discursos sobre direitos humanos não tivessem aceitação teria sido impossível o surgimento ou a colocação da palavra feminicídio. Ela até poderia surgir, mas não teria o efeito esperado de modulação do mundo. Ela não funcionaria como eixo classificatório e, portanto, qualificador.

Assim, reforçada pelas narrativas de matanças históricas e pelos discursos sobre respeito às diferenças, à vida e à dignidade humana, feminicídio pode encontrar lugar efetivo em nossa cultura. Ainda que os dicionários hesitem quanto a sua incorporação, o poder legislativo já concedeu a confirmação.

A LEI Nº 13.104, DE 9 DE MARÇO DE 2015.

Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. [...]

Feminicídio

VI - contra a mulher por razões da condição de sexo feminino:

§ 2º-A Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve:

I - violência doméstica e familiar;

II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher (BRASIL, 2015).

Ora, com o respaldo da lei, desdobram-se as ações em instituições, em organismos e funções, desde ONGs até grupos de reivindicação. Surgem pessoas dedicadas ao atendimento dos casos, políticas públicas e educativas procurando sanar ou amenizar a situação, toda sorte de providência com a presença e solidariedade de cidadãos, em alguns casos treinados para manter esse olhar crítico que não mais vê a morte de mulheres como algo de natureza ocasional. Sobretudo, abre-se espaço para manifestações contra as atitudes que remetem à consideração da mulher como objeto de apropriação, ou melhor, à sua desconsideração.

Enquanto escrevo este artigo, em 30 de novembro de 2017, ao fechar meu e-mail abrigado pela UOL, deparo-me na página UOL Notícias com o artigo “Humilhação no transporte. Denúncias de assédio sexual em ônibus, trens e no metrô de São Paulo crescem 650% em cinco anos”, de Luís Adorno.

O número de denúncias de assédio sexual no transporte público vem crescendo anualmente no Estado de São Paulo. Em 2017, já foram 514 casos – um aumento de 650% em comparação aos registros de 2012. Eles ocorrem em ônibus municipais, intermunicipais e rodoviários, trens e no metrô. As abordagens vão desde toques sem consentimento a ejaculações e até penetrações.

Especialistas entrevistados pelo UOL afirmaram que os números refletem principalmente um aumento no número de notificações. Ele estaria acontecendo devido a uma maior conscientização da população sobre o problema do assédio sexual – tendência que pode ser atribuída, em parte, a campanhas publicitárias e à abordagem do assunto na mídia (ADORNO, 2017, *online*).

Lembremos das palavras de Contardo Calligaris indicando que esse tipo de atitude, a do assédio, dever ser vista, antes de mais nada, não como atração irresistível, mas como abjeção que se resolve, ou se manifesta, por apropriação, por destituição ou por eliminação.

Contudo, atentemos para o magnífico exemplo de modulação do mundo com as palavras que é a lei ao contemplar o feminicídio. Aliás, com a Lei Maria da Penha essa modulação já ensaia alguns passos. Mas aqui vemos que o feminicídio se desprende dos outros latrocínios para ser um tipo específico de crime, ou seja, ter uma especial conotação. Tal especificidade dá abertura ao desdobramento de blocos que, por sua vez, isolam outros tipos de violência contra a mulher.

É assim que, hoje em dia, fala-se em *gaslighting*. O termo tem sua origem na peça teatral *Gas Light*, de 1938, que discorre sobre o assunto. Trata-se de um tipo de violência muito sutil: o abuso psicológico que leva a mulher a ter alterada a sua percepção da realidade, a duvidar de si mesma, de sua memória e sanidade.

Entre as palavras e as coisas: as instituições, as estatísticas

E a palavra vai desdobrando-se, repartindo-se em efeitos, materiais ou não. Os levantamentos para rastrear a situação atual da violência contra a mulher, ou da violência de gênero que paira sobre o feminicídio, são abundantes. Todos eles são marcados pelo envolvimento de instituições já existentes, que incorporam o assunto dentre seu leque de interesses, e por instituições nascidas/geradas pelo surgimento desse ponto de fusão de significados: a nova palavra.

Em relação aos casos brasileiros, recorremos a dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) do Ministério da Saúde, que apontam o índice de 13 assassinatos

de mulheres por dia, e aos dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) que mostram um panorama em que uma mulher é violentada a cada 11 minutos. O levantamento do 10º Anuário Brasileiro de Segurança Pública aponta 5 estupros por hora em 2016. Trazemos aqui partes de outros levantamentos e testemunhos que vão tateando a questão e de certa forma desenhando seus limites.

No Brasil, a taxa de feminicídios é de 4,8 para 100 mil mulheres – a quinta maior no mundo, segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS). Em 2015, o Mapa da Violência sobre homicídios entre o público feminino revelou que, de 2003 a 2013, o número de assassinatos de mulheres negras cresceu 54%, passando de 1.864 para 2.875.

Na mesma década, foi registrado um aumento de 190,9% na vitimização de negras, índice que resulta da relação entre as taxas de mortalidade branca e negra. Para o mesmo período, a quantidade anual de homicídios de mulheres brancas caiu 9,8%, saindo de 1.747 em 2003 para 1.576 em 2013. Do total de feminicídios registrados em 2013, 33,2% dos homicidas eram parceiros ou ex-parceiros das vítimas (ONUBRASIL, 2016).

Levantamentos como o acima acrescem dados que correm ao lado da violência de gênero, a saber, a etnia como uma condição de fragilidade, entre seus pares e na relação com a raça branca. Outros, como o apresentado a seguir, trazem uma perspectiva comparativa, do passado ao presente, assinalando a progressão dos casos.

Pesquisa feita pelo DataSenado em parceria com o Observatório da Mulher contra a Violência aponta aumento expressivo no percentual de mulheres que declararam ter sofrido algum tipo de violência doméstica. De acordo com o levantamento, de 2015 para 2017, o índice passou de 18% para 29%. A pesquisa, feita a cada dois anos desde 2005, sempre apontou resultados entre 15% e 19%.

“Eu gostaria muito de estar relatando a diminuição da violência que as mulheres sofrem diariamente, mas, infelizmente, essas pesquisas têm demonstrado, comprovado, o quão significativo tem sido o aumento da violência contra as mulheres” – lamentou a senadora Vanessa Grazziotin (PCdoB-AM), em pronunciamento sobre os resultados da pesquisa.

No levantamento foram ouvidas, por telefone, 1.116 brasileiras, no período de 29 de março a 11 de abril. Foram feitas perguntas sobre violência contra a mulher, Lei Maria da Penha, machismo e disposição das mulheres de denunciar, entre outros. A margem de erro é de três pontos percentuais e o nível de confiança é de 95%.

Para a diretora da Secretaria de Transparência do Senado, Elga Lopes, responsável pelo relatório, os números preocupam pelo aumento, mas também podem indicar que as mulheres têm denunciado mais a violência sofrida. Ela citou diversos casos recentes de denúncias envolvendo artistas, que podem ter encorajado as mulheres a denunciar seus agressores (SENADO FEDERAL, 2017).

Há levantamentos que rastreiam comparativamente a partir de diversos vetores. Na sequência são ponderadas as situações num plano mundial:

Segundo a OMS (Organização Mundial da Saúde), estima-se que 35% das mulheres em todo o mundo já tenham sofrido qualquer violência físico e/ou sexual praticada por parceiro íntimo ou violência sexual por um não-parceiro em algum momento de suas vidas. Ao mesmo tempo, alguns estudos nacionais mostram que até 70% das mulheres já foram vítimas de violência física e/ou sexual por parte de um parceiro íntimo.

A ONU (Organização das Nações Unidas) calcula que de todas as mulheres que foram vítimas de homicídio no mundo em 2012, quase metade foram mortas pelos parceiros ou membros da família.

Estudo realizado em Nova Deli em 2012 mostrou que 92% das mulheres indianas relataram haver sofrido algum tipo de violência sexual em espaços públicos ao longo da sua vida e 88% declararam ter sido alvo de algum tipo de assédio sexual verbal (incluindo comentários indesejados de natureza sexual, assobios ou gestos obscenos) (COMPROMISSO E ATITUDE, 2016).

Esse mesmo sítio traz um mapa comparativo da situação em diversos países:

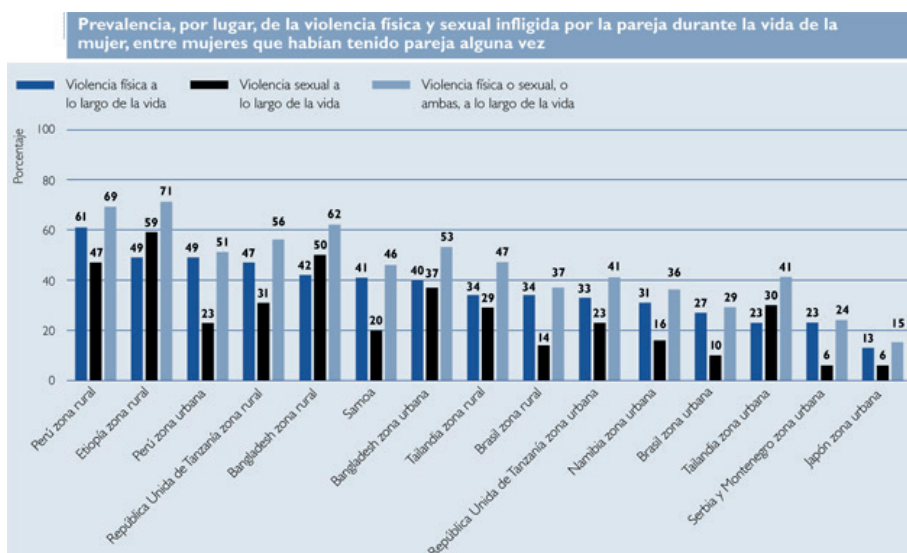


Imagem 1. Prevalência, por lugar, da violência física e sexual infligida pelo parceiro durante a vida da mulher, entre mulheres que haviam tido parceiro alguma vez. Fonte: Compromisso e atitude (2017)

O mapa acima apresenta interesse em virtude do apontamento dos países em que a situação é mais crítica. Mais generalista, por focar a violência como um todo, mas mais atualizado que o anterior, é o mapa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada.



Imagem 2. Atlas da violência 2017. Fonte: Instituto de pesquisa econômica aplicada (2017)

Em meio a dados tão contundentes, o Banco Mundial, como exemplo máximo das instituições que vão assimilando para si parcela do entorno do feminicídio, empenhou-se em longa pesquisa a procura de soluções para enfraquecer a violência de gênero.

Banco Mundial analisa iniciativas eficientes contra violência de gênero

Atividades devem ser de longo prazo e envolver toda a comunidade, segundo análise feita em 290 avaliações de impacto.

A pesquisa encontrou 27 intervenções em todo o mundo que diminuíram a violência contra mulheres e meninas.

O Banco Mundial apresentou no final de setembro (23), em Brasília, durante o 10º Encontro do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, os resultados de uma pesquisa global que mostra as práticas mais eficientes contra a violência de gênero.

O trabalho, realizado desde 2012 com a Universidade George Washington, nos Estados Unidos, revela alguns pontos em comum entre essas práticas. Elas duram pelo menos seis meses, investem em comunicação e abrangem toda a comunidade, mulheres e homens, desde a infância até a terceira idade. No caso dos países mais pobres, ainda associam atividades de desenvolvimento econômico, como microcrédito para mulheres, à capacitação sobre igualdade de gênero.

Para chegar às conclusões, a equipe de estudos analisou 290 avaliações de impacto e encontrou 27 intervenções que de fato diminuíram a violência contra mulheres e meninas.

Oitenta por cento delas estão nos países desenvolvidos, em especial nos Estados Unidos e no Canadá. Mas os pesquisadores também encontraram na América Latina, mais especificamente na Costa Rica, boas iniciativas para diminuir os feminicídios (ONUBRASIL, 2016).

Com a palavra: as mídias

Dia 25 de novembro foi apontado como Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres ou dia da Não-Violência Contra a Mulher, em 1999, na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas. A data homenageia as irmãs Mirabel, Minerva, Pátria e Maria Tereza, ativistas contra a ditadura de Rafael Leônidas Trujillo, assassinadas em 25 de novembro de 1960.

Esse é o dia em que as mídias saem, já como tradição, atrás do mapeamento da situação, procurando determinar, a partir de quadros como os acima mostrados, o impacto da violência na vida social em termos de custos e de políticas sociais implementadas. Ao mesmo tempo, esse é também o dia em que se trata de entrevistar e contabilizar a situação a partir da opinião colhida, a partir do abalo causado na vida das pessoas diretamente envolvidas, na vida de familiares, na vida das diversas faixas etárias, sobretudo das crianças, sujeitas à violência.

Claro que durante todo o ano as mídias divulgam e condenam os casos de violência de gênero. A elas podemos atribuir esse grande feito social do aumento de casos. Pois, como se mencionou anteriormente, não podemos dizer que no crescendo apontado pelos gráficos ou mapas esteja o sinal de aumento da violência contra as mulheres. Mas podemos presumir, com segurança, o sinal de mais conscientização, até mesmo de percepção aguçada do que seria a violência contra as mulheres (lembramos do *gaslighting*) que resulta num crescendo de denúncias.

Há reportagens extensas e cuidadosas, como as que *El País Brasil* tem feito com Notícias sobre a Violência de Gênero, ao longo do ano, e, em particular, em novembro no dia 25. Nesse dia há manifestações nas redes sociais e nas ruas; há presença explícita de coletivos que se organizam solidariamente em prol da luta contra a violência de gênero. Nesse dia a palavra feminicídio atinge seu ponto máximo de eficácia no desenho do mundo e mostra seu poder simbólico, pois faz bandeira.

Referências

ADORNO, L. Humilhação no transporte. Denúncias de assédio sexual em ônibus, trens e no metrô de São Paulo crescem 650% em cinco anos. *Uol Notícias*. 30 nov. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/T4hKc9>. Acesso em: 08 ago. 2018.

ADAM, J.-M. Une alternative au "tout narratif": les gradients de narrativité. *Recherches en communication*. Université Catholique de Louvain.V. 7, p. 11-35, 1997.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRASIL. Casa Civil. *Lei 13.104 de 09 de março de 2015*. Disponível em: <https://goo.gl/jRf2i8>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BRUNER, J. *Fabricando histórias*. Direito, literatura, vida. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

CALLIGARIS, C. Garotas têm razão em temer homens que alimentam o ódio do feminino. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, C 8, 02 nov. 2017.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHOMSKY, N. *Linguagem e mente*. Brasília: EdUnb, 1998.

CHOMSKY, N. *Modular approaches to the study of the mind*. San Diego: San Diego State University Press, 1984.

COMPROMISSO E ATITUDE. *Alguns números sobre a violência contra a mulher no mundo*. 18 out. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/J8A7WC>. Acesso em: 4 dez. 2017.

GOMES, M. Constância das Narrativas. *Revista Leituras do Jornalismo*. V. 2, n. 4, p. 32-47, jul./dez. 2015.

IPEA. *Atlas da Violência 2017 mapeia os homicídios no Brasil*. Disponível em: <https://goo.gl/XgxJ36>. Acesso em: 4 nov. 2017.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. 2ª ed. São Paulo: Parábola, 2008.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais*. Investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003.

ONU BRASIL. *Banco Mundial analisa iniciativas eficientes contra violência de gênero*. 05 out. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/we7SkS>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ONU BRASIL. *ONU: Taxa de feminicídios no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução*. 09 abr. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/ofgw5p>. Acesso em: 30 nov. 2017.

SENADO FEDERAL. *DataSenado aponta aumento no percentual de mulheres vítimas de violência*. 08 jun. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/RS1a81>. Acesso em: 30 nov. 2017.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

6 DO RÁDIO AO PODCAST: AS NOVAS PRÁTICAS DE PRODUÇÃO E CONSUMO DE ÁUDIO

Eduardo Vicente (ECA-USP)

A intenção desse texto é oferecer uma visão geral e algumas reflexões acerca do *podcasting*¹, uma prática de distribuição de conteúdos digitais tradicionalmente associada a produções sonoras e que tem experimentado um significativo crescimento nos últimos anos – tanto em termos de diversidade de programação quanto de número de ouvintes.

Segundo a pesquisa *Podcast Consumer* 2017, da empresa norte-americana Edison Research, entre 2006 e 2016 o percentual de indivíduos adultos daquele país que tinha familiaridade com o termo “podcasting” cresceu de 22% para 60%, o equivalente a 168 milhões de indivíduos. Além disso, segundo dados desse último ano, 24% dos entrevistados afirmavam ter ouvido pelo menos um podcast no último mês enquanto 15% tinham ouvido na última semana – equivalentes, respectivamente, a 67 e 42 milhões de ouvintes².

Ainda em 2006, o pesquisador britânico Richard Berry afirmava que, em 2004, ano do surgimento do podcast, uma pesquisa sobre o termo no Google trazia apenas 6 mil resultados, enquanto em novembro de 2005 eles chegavam a 61 milhões (BERRY, 2006, p. 144). Atualmente (fevereiro de 2018), a mesma pesquisa aponta 104 milhões de resultados.

Manchetes de diferentes jornais têm celebrado nos últimos anos uma pretensa *golden age* dos podcasts – expressão utilizada em publicações tão diferentes como a norte-americana *Columbia Journalism Review* (“Is this the golden age of podcasts?”, 24/11/2014); a britânica *Financial Times* (“Podcasts create golden age of áudio”, 05/03/2016), ou *The National*, dos Emirados Árabes Unidos (“Are we entering the golden age of podcasts?”, 08/01/2017)³, entre muitas outras.

1 Utilizarei o termo *podcasting* para designar a prática de produção e distribuição de arquivos, enquanto *podcast* será utilizado para definir programas e episódios.

2 <https://goo.gl/JJkb2v>.

3 Disponíveis respectivamente em: <https://goo.gl/hDKJpL>; <https://goo.gl/frpJYa>; e <https://goo.gl/jMjVjE>. Agradeço a Ivan Paganotti (Fiam-Faam) pela indicação dos textos.

Por todas essas razões, este texto parte do entendimento de que o podcast já constituiu uma história e uma tradição que podem ser revisitadas no sentido de uma melhor compreensão do processo que levou essa prática ao estágio atual de cultura de produção e consumo midiático já consolidados. Discutiremos primeiramente o surgimento do podcasting e algumas de suas características iniciais, para que possamos compreender melhor as mudanças ocorridas e que, acreditamos, foram fundamentais para sua maior popularização.

A seguir, será apresentada uma descrição mais geral do podcast desde o seu início até a sua configuração atual, bem como algumas de suas características fundamentais. Depois, serão apresentados exemplos de podcasts de diferentes países que, para os objetivos desse artigo, foram considerados produções capazes de ilustrar aspectos importantes da diversidade dos usos e recursos de linguagem que tem sido explorada dentro dessa tradição. Considerando essas características, tentaremos demarcar algumas distinções que, no nosso entender, distanciam o podcast das produções convencionais do rádio.

O início

Com o benefício da retrospectiva, tudo parece bastante óbvio. Tocadores de MP3, como o iPod da Apple, em muitos bolsos, softwares de produção de áudio baratos ou de graça, e blogs, uma parte estabelecida da internet; todos os ingredientes estão lá para um novo boom no rádio amador. Mas como chamamos isso? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia? (HAMMERSLEY, 2004, tradução nossa)⁴.

O texto acima inicia o artigo “Audible Revolution”, de Ben Hammersley, publicado na edição de 12 de fevereiro de 2004 do jornal britânico *The Guardian*. Aparentemente, esse foi o primeiro a sugerir a denominação “podcasting” para a prática de produção doméstica e distribuição de arquivos de áudio pela internet que começava a se fortalecer. No entanto, Hammersley sugeriu o termo quase como uma denominação geral e foi somente alguns meses depois, em agosto daquele ano, que surgiu a prática específica que a expressão passaria a nomear. Nesse caso, a produção pioneira foi *Daily Source Code*, de Adam Curry (BERRY, 2006, p. 151). A inovação de Curry, um ex-VJ da MTV norte-americana, não foi propriamente a de produzir um programa de áudio diário que incluía música, entrevistas e relatos pessoais gravados por ele em diferentes lugares, mas sim de distribuir seus episódios por meio do agregador RSS (Really Simple Syndication), um software que estava sendo desenvolvido por Dave Winer em colaboração com Curry. O RSS tornava mais simples a distribuição dos episódios, já que permitia aos ouvintes fazer uma “assinatura” de *Daily Source Code* pelo iTunes. Por meio dessa assinatura, o usuário

⁴ “With the benefit of hindsight, it all seems quite obvious. MP3 players, like Apple’s iPod, in many pockets, audio production software cheap or free, and weblogging an established part of the internet; all the ingredients are there for a new boom in amateur radio. But what to call it? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?”.

não precisava mais acessar o site em que o programa era disponibilizado para ouvir ou baixar os novos episódios, já que estes eram automaticamente listados pelo iTunes quando o usuário estivesse online, podendo ser então baixados para audição no computador ou, como se tornava cada vez mais comum naquele momento, em players de áudio digital como o iPod. É essa prática da assinatura de conteúdos de mídia por meio do RSS para posterior download que recebeu a denominação de podcasting.

A base tecnológica

Pela descrição acima, vimos que a prática do podcasting em seu início estava ligada essencialmente à distribuição de arquivos de áudio pela internet para download e posterior reprodução. Nesse momento ainda embrionário do desenvolvimento dos smartphones – o primeiro iPhone seria lançado apenas em 2007 – o download de arquivos e sua audição em dispositivos portáteis ainda se configurava como a prática básica dos ouvintes. Nesse sentido, ao listar em 2004 os exemplos que ilustravam a *Audible Revolution*, Hammersley cita a empresa norte-americana Audible, criada por Donald Katz em 1995 para a produção de audiobooks e que começava então a produzir programas radiofônicos para download, e outras emissoras que disponibilizavam por esse meio programas atuais ou de seus arquivos. A lista também incluía gravações de voz feitas por bloggers – os “audiobloggers” da matéria (HAMMERSLEY, 2004). Deve-se destacar, ainda, a forte relação da Apple com o cenário que então se constituía, evidenciada inclusive no termo proposto por Hammersley, já que o “podcasting” representa a junção das palavras iPod e broadcasting (transmissão).

Em comparação com o quadro atual pode-se afirmar que essa base tecnológica sofreu mudanças bastante significativas. Em primeiro lugar, a popularização dos smartphones e de outros recursos de acesso à internet móvel, associada ao aumento de sua cobertura e velocidade, levaram a uma mudança da lógica do download para a do streaming. Com isso, de um modo geral, a prática do download dos arquivos de mídia e posterior reprodução foi substituída pela audição online do episódio de um determinado podcast, seja com a utilização de um computador ou smartphone – diretamente do site de seus realizadores –, ou de um dos muitos agregadores de podcasts hoje existentes.

Com isso, a tecnologia do RSS e, por consequência, a prática tradicional da assinatura deixou de ser decisiva para o consumo de podcasts. Ao mesmo tempo, o podcast tornou-se também menos vinculado à tecnologia Apple⁵. Embora iTunes Store ainda permaneça como o mais importante espaço para a distribuição e consumo dessa mídia, é muito provável que a imensa maioria dos 500 mil podcasts ativos produzidos em

⁵ Com o fim da produção do iPod, até a vinculação do nome podcast àquele que foi o mais importante produto da Apple acabou por desaparecer.

mais de 100 línguas diferentes disponibilizados atualmente pelo serviço (LOPEZ, 2018) também possam ser acessados em seus próprios sites ou em um ou mais dos muitos outros serviços de hospedagem ou disponibilização de podcasts hoje existentes.

Entre dezenas de exemplos desses serviços – a grande maioria com tutoriais e outras facilidades para a criação de novos podcasts – podemos citar Libsyn⁶, Buzzsprout⁷, PodBean (<https://goo.gl/T4WkYZ>), Podomatic (<https://goo.gl/2aRrqG>), Internet Archive (<https://goo.gl/T84q9m>), Stitcher (<https://goo.gl/6SutJE>), Acast (<https://goo.gl/BLd6iv>) e iVoox (<https://goo.gl/1KKdYx>), que hospeda exclusivamente podcasts em espanhol. Esses sites, de um modo geral, também oferecem recursos para a divulgação do podcast nas redes sociais, a obtenção de métricas de acesso e o estabelecimento de diferentes formas de interação com os ouvintes, inclusive para remuneração dos realizadores, entre outros.

Além dos sites citados, plataformas de streaming musical como Deezer e Spotify passaram a disponibilizar podcasts, que estão ainda presentes em sites como Storytel (<https://goo.gl/q3pNaf>) e o citado Audible (<https://goo.gl/r6czog>) – especializados, principalmente, na produção e distribuição de audiolivros. Para a busca e audição de podcasts, surgiram um grande número de aplicativos para tablets e smartphones em plataformas Android e iOS. Entre os muitos exemplos, podemos citar Podcasts, Downcast, Overcast, Castro, iCatcher, Cast Box, Podcast Go, Player FM, Podcast Addict, Stitcher, TuneIn, Spreaker e Podbean.

Além disso, como muitos podcasts possuem seus próprios sites, isso possibilita não só uma melhor interação com os ouvintes como a associação dos programas em áudio a elementos textuais e visuais que os tornam mais atraentes e fornecem informações adicionais sobre o seu conteúdo. Como exemplo, seguem abaixo duas visualizações de *Radioambulante* (<https://goo.gl/Kk9K4x>), um projeto de jornalismo independente criado nos Estados Unidos e voltado para a América Latina, uma no iTunes Store e outra em sua página oficial:

Enquanto a página do iTunes traz pouco mais do que a listagem das produções e o logo do podcast, a do site traz informações gerais sobre o projeto, uma foto e a descrição de cada episódio, a sua transcrição integral (em espanhol e inglês), uma chamada para novos integrantes da equipe, acesso à loja virtual e informações sobre formas de apoio.

⁶ <https://goo.gl/ZX9G4m>

⁷ <https://goo.gl/Xj2Swh>

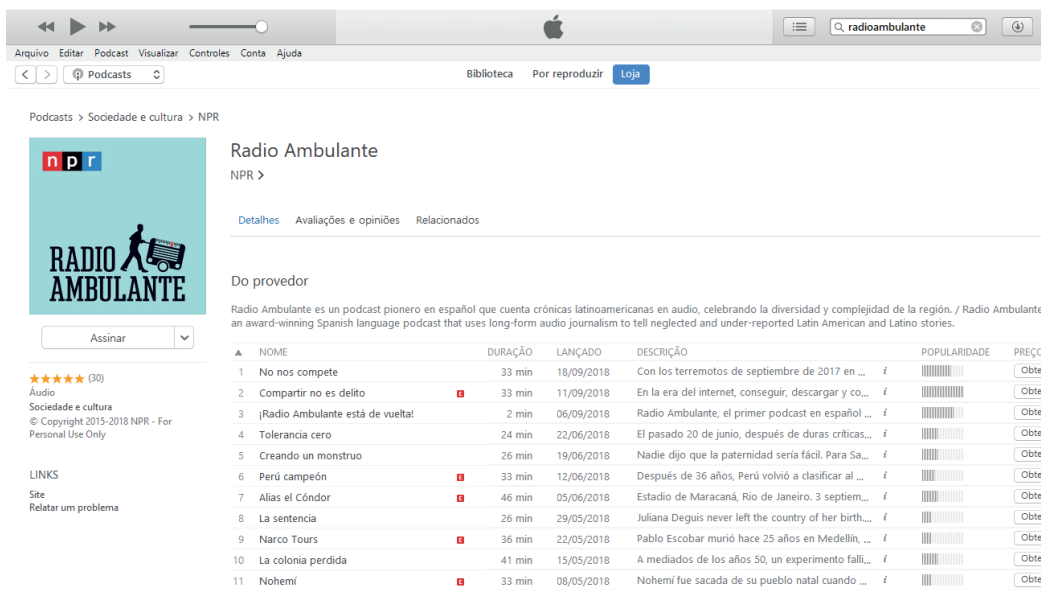


Imagem 1. Visualização do podcast *Radioambulante* na loja do iTunes em 18 set. 2018

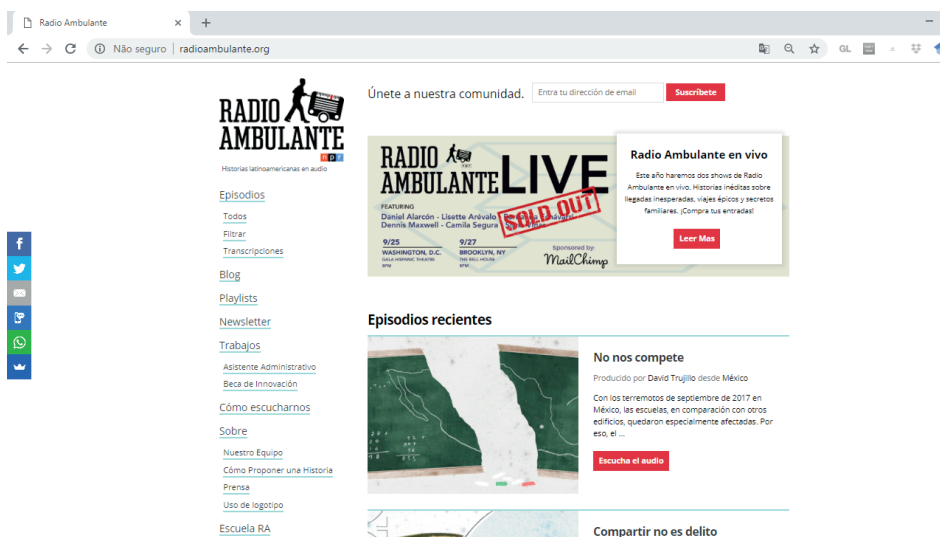


Imagem 2. visualização do site do projeto *Radioambulante* em 18 set. 2018

As inovações tecnológicas no áudio

Um outro aspecto que deve ser mencionado na relação da internet e das tecnologias digitais em geral com o áudio é o de que o podcast, como o próprio texto de Hammersley já apontava, não foi, evidentemente, o único desenvolvimento surgido. Poderiam ser citadas entre as inovações relevantes para esse debate surgidas desde a década de 1990 a webradio, o rádio por satélite e a transmissão digital. Gostaria de oferecer uma breve descrição de cada uma delas.

Segundo Lígia Maria Trigo-de-Souza, as primeiras webrádios surgiram no Brasil ainda em 1996 em meio às várias experiências promovidas por universidades públicas e portais de conteúdo e notícia (TRIGO-DE-SOUZA, 2004, p. 27). Em janeiro de 2001, o país já contava com 4.637 emissoras do tipo (VERSIGNASSI; GRIMBERG, 2001) e o setor se mantinha em expansão.

Nos anos seguintes, webrádios começaram a ser criadas também por emissoras convencionais como forma de ampliar o alcance de suas transmissões e as possibilidades de interação seus ouvintes. Porém, se as webrádios se consolidaram como parte da estratégia de atuação das emissoras já existentes, ao menos no caso brasileiro, não se pode afirmar que o mesmo tenha ocorrido no âmbito de uma produção radiofônica independente. Apesar do país contar com iniciativas interessantes na área musical como a Rádio Vozes (<https://goo.gl/RpKH4i>), idealizada por Patricia Palumbo, ou a Rádio Graviola (<https://goo.gl/DaeNa1>), criada em 2008 por Valéria Becker, não nos parece que a alternativa das webrádios – apesar de não limitadas pela transmissão convencional ou pelas políticas de concessão estatais – tenha sido explorada de forma mais ampla para a criação de projetos que possam se constituir como espaço de expressão de demandas identitárias, de um jornalismo mais combativo, ou de novos discursos políticos e sociais⁸.

Talvez a grande dificuldade para tanto seja a de que a manutenção de uma webrádio, em princípio, implica na produção de conteúdo para a sustentação de uma grade de programação diária, como ocorre em uma emissora terrestre (AM ou FM) convencional. Já no caso das webrádios musicais, como as citadas acima, nas quais a sustentação da grade se torna evidentemente mais simples, a questão do pagamento dos direitos de veiculação musical certamente tem limitado o surgimento de um maior número de iniciativas (limitação que, conforme veremos, também atinge a prática do podcasting).

O rádio por assinatura, com transmissão via satélite, possibilita a contratação de um pacote de programação que pode ser sintonizado, com a utilização de receptores especiais, em amplas áreas geográficas. A pioneira nesse mercado parece ter sido a empresa 1WorldSpace Satellite Radio, que no final da década de 1990 oferecia pacotes para Europa e buscava a ampliação de seu mercado para África e Ásia (VICENTE, 2015, p. 6). Nos Estados Unidos, iniciativas semelhantes foram criadas em 2001 pela XM Satellite e, um ano depois, pela Sirius. A crise financeira de 2008, no entanto,

⁸ Já no cenário internacional, podemos citar, como exemplo de iniciativa bem sucedida, o projeto de Radiocable.com, a primeira emissora espanhola exclusiva da internet. Criada e dirigida por Fernando Berlin, a emissora surgiu em 1997 e já recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais de inovação e jornalismo. Disponível em: <https://goo.gl/rgZDuH>. Acesso em: 22 fev. 2018.

atingiu fortemente esses projetos. Nesse mesmo ano a 1WorldSpace teve sua falência decretada (MORATH, 2008) e as empresas norte-americanas acabaram se fundindo para a criação da Sirius XM (KHARIF, 2008), que se mantém em atividade até o presente, oferecendo mais de 140 canais de programação⁹.

Em relação à transmissão de rádio digital, vários sistemas têm sido testados em todo o mundo mas, de um modo geral, estão sendo colocados em uso de forma mais limitada, não havendo qualquer certeza sobre uma efetiva migração global do rádio convencional para a transmissão digital por antena. No Brasil, ainda que autorizações para teste sejam concedidas pela Anatel desde 2001, não existe até o momento “uma definição sobre o modelo que será adotado ou o cronograma de implantação” (VICENTE, 2015, p. 7).

Essa breve e, necessariamente, incompleta apresentação de outras possibilidades tecnológicas para a produção e difusão de conteúdos sonoros surgidas nas últimas décadas teve a intenção de demonstrar que a simples questão da tecnologia não pode explicar o considerável sucesso obtido pelos podcasts no cenário atual e nem definir, no sentido das práticas de produção e consumo midiáticos que o caracterizam, o que exatamente é um podcast – definição que, propositadamente, não foi discutida até aqui.

Rádio e podcasting

Richard Berry definiria o podcast, ainda em 2006, como “conteúdo de mídia enviado automaticamente a um assinante através da internet”¹⁰ (BERRY, 2006, p. 144, tradução nossa). Essa definição deixa claro, por exemplo, que o podcast não está necessariamente ligado ao áudio, já que qualquer conteúdo de mídia (vídeo, texto, foto) pode ser distribuído por RSS. O fato de que a distribuição de áudio se tornou, efetivamente, sua utilização quase exclusiva, representa uma primeira determinação de seu uso com base nas práticas. Além disso, mostra também uma clara compartimentalização da internet, com vídeos sendo disponibilizados pelo YouTube, áudio por meio de podcasting, fotos no Instagram etc. Ignacio Gallego Perez (2009), afastando-se da definição tecnológica, propõe:

Se falamos de podcasting como termo, o fundamental é o seu uso e o entendimento das pessoas sobre ele. Esta utilização dá lugar a uma definição cada vez mais matizada e que, no caso do podcasting, diferencia-se do broadcasting nas possibilidades de seleção e criação que oferece ao usuário da rede. A possibilidade de gerar e distribuir conteúdos livremente e de poder optar por uma oferta mais variada e menos centrada nos grandes grupos de comunicação, reconhecendo que, no momento atual, as grandes marcas de difusão seguem sendo as mais destacadas da atualidade (GALLEGO PEREZ, 2009, p. 79, tradução nossa)¹¹.

9 Ver: <https://goo.gl/QR4ETg>. Acesso em: 26 fev. 2018.

10 “Media content delivered automatically to a subscriber via the Internet”.

Essa definição de Gallego Perez ganha importância porque já aponta para as questões do uso social e da autonomia do podcast em relação à mídia tradicional. No caso das webrádios, como vimos, sua principal função social acabou sendo a de permitir a transmissão via streaming da programação de emissoras convencionais – ficando sua potencialidade para a produção e difusão de novos conteúdos, produzidos por novos atores, num segundo plano. No mesmo sentido, Gallego Perez observa que, “segundo a classificação do iTunes de 19 de fevereiro de 2009, treze dos vinte podcasts de áudio mais ouvidos em espanhol pertenciam ou se referiam – gerados por ouvintes – a programas de rádio convencional” (GALLEGO PEREZ, 2009, p. 79, tradução nossa)¹².

Seguindo essa mesma perspectiva e baseando-se, para efeito de comparação, também em dados da Espanha, a análise da listagem dos 100 podcasts mais ouvidos naquele país pelo iTunes, em 7 de dezembro de 2017, mostra que, entre as 80 produções em espanhol listadas, 45 representavam programas do rádio terrestre contra 35 independentes¹³. Vale observar que, aparentemente, nenhum desses programas era disponibilizado por ouvintes, mas sim pelas próprias emissoras. Isso mostra que, assim como ocorreu com a webrádio, também o podcasting se tornou uma estratégia de atuação das emissoras convencionais no sentido de oferecer a possibilidade de escuta sob demanda de parte de sua programação.

Porém, não me parece que devamos entender esses números como sinal de uma subordinação do podcasting ao rádio convencional. Esse razoável equilíbrio entre os dois tipos de produção demonstra, na verdade, que o podcast estabeleceu-se como um espaço de disponibilização que permite a convivência dessas duas práticas. E, nessas condições, a presença de emissoras e, principalmente, programas conhecidos do público no universo dos podcasts acaba por favorecer a popularização dessa prática de consumo e, nesse sentido, também às produções independentes.

Além disso, para as emissoras convencionais, públicas ou privadas, o podcast acaba funcionando não apenas como mero espaço de disponibilização *on demand* de conteúdos transmitidos na sua programação normal. Ele também tem permitido a disponibilização de acervos radiofônicos que, de outra maneira, talvez não fossem acessíveis ao público.

Entre muitos exemplos de programas veiculados inicialmente no rádio e depois disponibilizados em podcast, podemos citar parte significativa da programação da emissora pública britânica BBC. O programa de entrevistas *Desert island discs*

11 “Si hablamos de podcasting como término, lo fundamental es su uso y lo que entiende la gente por él. Esta utilización da lugar a una definición que cada vez está más matizada y que en el caso del podcasting se diferencia del broadcasting en las posibilidades de selección y creación que ofrece al usuario de la red. La posibilidad de generar y distribuir contenidos libremente y de poder elegir entre una oferta más variada y menos centrada en los grandes grupos de comunicación y reconociendo que, en el momento actual, las grandes marcas de difusión siguen siendo las más destacadas en esta modalidad”.

12 “Según la clasificación de iTunes de 19 de febrero de 2009, trece de los veinte podcasts de audio más escuchados en español pertenecían o se referían – generados por oyentes – a programas de radio convencional”.

13 As listagens da Espanha estão disponíveis em <https://goo.gl/FdemsP>. Infelizmente, o site só oferece acesso às listagens do ano corrente, de modo que as de 2017 não estão mais disponíveis.

(<https://goo.gl/u8voVE>), por exemplo, surgido em 1941 e transmitido pela BBC Radio 4 nas manhãs de domingo, exemplifica essas duas práticas. Além de ter mais de dois mil episódios disponibilizados como podcasts, ele chegou à primeira posição da listagem britânica de podcasts mais ouvidos do iTunes em 11 de fevereiro de 2018¹⁴.

Desert island discs também desvenda uma importante diferença entre programas de rádio convencionais e podcasts em relação à já citada questão dos direitos de veiculação musical. Apresentado atualmente por Kirsty Young, o programa traz um convidado diferente a cada edição e consiste em uma entrevista na qual os convidados devem escolher oito músicas, um livro e um item supérfluo (“Eight tracks, a book and a luxury”) que levariam a uma ilha deserta.

Se os episódios mais recentes do programa forem ouvidos diretamente no site da emissora (<https://goo.gl/8y2huc>), teremos a sua versão original com a reprodução integral das oito músicas escolhidas. Porém, se decidirmos por ouvir a versão para download – que é também a oferecida no iTunes Store – teremos uma edição do programa em que “por razões legais, a música nessa versão em podcast é mais curta do que na transmissão original” (“For rights reasons the music on this podcast version is shorter than the original broadcast”)¹⁵.

A razão para isso é que as emissoras de rádio convencionais, de um modo geral, têm autorização para tocar qualquer música em sua programação, pagando um valor fixo (normalmente mensal) por esse direito. Esse é um procedimento padrão utilizado em praticamente todos os países em relação aos direitos de veiculação das músicas. Já para a inclusão da música em um podcast, de um modo geral, é necessário obter a autorização dos responsáveis legais não só pelo fonograma como também pelos direitos de edição de cada música que será utilizada, o que evidentemente torna a prática quase impossível¹⁶. Em função dessa limitação, o podcast acaba por se caracterizar, diferentemente do rádio terrestre, como um espaço quase exclusivo da palavra, do ruído e da trilha, sobretudo composta ou livre de direitos. É certamente por essa razão que, da já citada listagem de 07 de fevereiro de 2017 dos 100 podcasts mais ouvidos do iTunes espanhol, o único programa voltado mais diretamente para a música era *Hardwell on air official podcast* (<https://goo.gl/qQ1Bv5>, 91ª posição), em que esse conhecido DJ holandês executa músicas de sua criação.

Já em relação a podcasts baseados exclusivamente na disponibilização de acervo das emissoras, podemos citar, entre muitos, o caso da produção espanhola *Teatro del*

14 Ver: <https://goo.gl/2vgAvd>. Acesso em: 22 fev. 2018.

15 Essa locução é feita no início do episódio em podcast pela própria apresentadora do programa.

16 As trilhas instrumentais utilizadas como música de fundo em podcasts, normalmente são produzidas especialmente para esse uso ou são disponibilizadas com direitos liberados (*royalty free music*). Há ainda um certo consenso de que a veiculação de trechos de alguns segundos de uma música – como é feito em Desert Island Records – também pode ser realizada sem maiores problemas.

aire (<https://goo.gl/3TD5JR>), de Podium Podcast. O programa permite aos ouvintes conhecerem ou relembrem as peças ficcionais radiofônicas produzidas pela *Cadena SER*, a mais importante rede de rádio do país, ao longo das décadas de 1950 e 1960. Vale destacar que a plataforma representa a mais importante iniciativa de produção e disponibilização de podcasts desenvolvida na Espanha. Ela foi criada em 2016 pelo Grupo Prisa, proprietário da Prisa Radio (que inclui a Cadena SER e outras emissoras) e do jornal *El País* (CAZALLA, 2017). Oferece, atualmente, mais de 40 podcasts, a maioria deles com conteúdo original. Segundo Maria Jesús Espinosa de los Monteros García, chefe de projeto de Podium Podcast, a iniciativa nasceu

dentro do processo de transformação digital de Prisa Radio. O ecossistema de podcasting nos Estados Unidos estava mostrando ser produtivo e muito criativo. Prisa é a líder em rádio na Espanha há 25 anos e pensamos que se alguém iria investir na profissionalização do podcast na Espanha – e esse era nosso grande objetivo – deveríamos ser nós (GARCÍA, 2018, tradução nossa)¹⁷.

A prática do podcasting

Reconhecendo as interessantes possibilidades do uso do podcasting para a difusão de programas de emissoras convencionais, a intenção deste texto é demonstrar que ela convive com uma efetiva autonomização do podcasting em termos de linguagem e uso social – que se expressa principalmente em produções que existem exclusivamente nesse meio.

Um ponto importante é o de que o podcasting, como já observamos aqui, refere-se à produção e transmissão de episódios de um único programa. Dessa forma, a relação com o ouvinte estabelece-se na periodicidade de produção de novos episódios: diária, semanal, mensal etc. Nesses termos, a prática do podcasting teria um equivalente aproximado em um serviço como o Netflix, que fornece séries, documentários e filmes – originais ou não – para exibição sob demanda e desvinculados da grade de programação de uma emissora.

Creio ser possível afirmar que, em sua primeira fase, ainda na década de 2000, os podcasts estavam mais ligados aos blogs, sendo comuns aqueles com relatos diários de seus criadores, como foi o caso da produção pioneira de Adam Curry. Assumindo-se essa afirmação, entendo que o podcast sobreviveu ao declínio dos blogs, adquirindo formatos mais complexos – tanto em termos técnicos como estéticos – bem como novas finalidades. Por conta disso, gostaria agora de apresentar, por meio dos exemplos de diferentes produções, um pouco da diversidade temática e de usos sociais dos podcasts.

Não houve aqui a intenção de oferecer um relato enciclopédico dessas possibilidades, ao contrário, a preocupação foi ressaltar iniciativas consideradas de

17 “Dentro del proceso de transformación digital de Prisa Radio. El ecosistema del podcasting en Estados Unidos estaba demostrado ser fructífero y muy creativo. PRISA es líder en radio en España durante 25 años y pensamos que si alguien debía apostar por la profesionalización del podcast en España -ese era nuestro gran objetivo- debíamos ser nosotros”.

maior relevância social, cultural e política, além de tentar demonstrar que o podcast tem assumido formatos de produção e características próprias que o distanciam, em alguma medida, da linguagem radiofônica tradicional – pelo menos no que se refere às emissoras comerciais – afirmando-se como uma nova prática de produção e consumo sonoro. Assim, a perspectiva é de estar apontando para algumas das linhas de força que podem estar moldando os rumos dessa nova mídia.

Os exemplos apresentados são, basicamente, europeus – Espanha, Reino Unido, França e Alemanha – e norte-americanos. A ausência quase completa de exemplos brasileiros deve-se, em boa medida, às características da pesquisa que originou esse texto, voltada exclusivamente para o cenário europeu, especialmente Espanha. O absoluto destaque e liderança da produção norte-americana dentro da tradição dos podcasts torna incontornável a inclusão de exemplos daquele país. Claro que esse texto não tem a pretensão de substituir o ato da escuta, imprescindível para uma autêntica compreensão do que sejam os podcasts – isoladamente ou como cultura midiática. Por isso, links para acesso aos programas acompanham cada título mencionado.

Podcasts jornalísticos

O jornalismo é, certamente, a área para a qual se voltaram alguns dos mais importantes podcasts existentes. E, para tanto, a tradição da NPR, National Public Radio, o sistema público de rádio dos Estados Unidos, foi fundamental. *This American Life (TAL)* (<https://goo.gl/9roRPw>) é, atualmente, a sua principal produção. O programa surgiu em 1995 ainda é veiculado no rádio convencional, não podendo, portanto, ser considerado uma produção autônoma enquanto podcast. Segundo a NPR, o programa é transmitido por mais de 500 emissoras nos Estados Unidos e alcança um público de 2,2 milhões de ouvintes apenas pelo rádio terrestre, enquanto cada episódio distribuído como podcast tem, em média, 2,5 milhões de downloads¹⁸. Também por conta disso, ele se tornou uma referência fundamental para muitos outros podcasts, norte-americanos ou não, por isso sua inclusão aqui. A National Public Radio disponibiliza mais de 600 episódios de *TAL* em seus arquivos.

Feitos por diferentes colaboradores, esses episódios abordam temáticas bastante diversas e representam, em alguns casos, o resultado de meses de trabalho de investigação. Eles se utilizam de música, entrevistas, sons ambientes e, quase invariavelmente, são conduzidos por um relato em primeira pessoa de seu(s) apresentador(es). Alguns episódios podem incluir também dramatizações ou, como já foi afirmado no site de *TAL*, “o jornalismo que fazemos tende a usar muitas técnicas de ficção: cenas e personagens e recursos narrativos”¹⁹. Nesse sentido, o programa acaba por se aproximar da tradição do

18 Ver: <https://goo.gl/QH9Mb4>. Acesso em: 23 fev. 2018.

19 “The journalism we do tends to use a lot of the techniques of fiction: scenes and characters and narrative threads”. Em: <https://goo.gl/iPMf23>. Acesso em: 23 ago. 2017. O texto não se encontra mais disponível.

jornalismo narrativo (*new journalism*), com Gay Talese sendo citado no site de *TAL* como “um dos pais do jornalismo narrativo dos anos 1960 sem o qual *This American Life* talvez jamais tivesse chegado a existir”²⁰.

Essa tradição talvez seja melhor ilustrada no podcast *Serial*, apresentado por Sarah Koenig e lançado em 2014 como o primeiro spin-off de *This American Life*. A primeira temporada de *Serial* (<https://goo.gl/55R8wt>) narrou, ao longo de seus 12 episódios, a investigação de Koenig sobre o caso de Adnan Syed que, em 1999, com apenas 19 anos, fora condenado à prisão perpétua pelo assassinato de sua ex-namorada, Hae Min Lee, em Baltimore. O programa apontou diversas inconsistências do julgamento e trouxe novos detalhes sobre o caso. *Serial* conquistou alguns dos principais prêmios de jornalismo dos Estados Unidos como Peabody, Edward R. Murrow, duPont-Columbia, Scripps Howard e Silver Gavel Award for Media and the Arts²¹, tornando-se um marco na história do podcasting, tanto pelo seu grande sucesso – foi o podcast que mais rapidamente alcançou a marca de 5 milhões de downloads no iTunes Store²² – quanto pela enorme repercussão que obteve, dando inédita visibilidade ao mundo do podcast. Em função do programa, o caso de Syed foi inclusive reaberto, e ele agora aguarda um novo julgamento²³.

Outro projeto nascido nos Estados Unidos é *Radioambulante*, criado em 2011 pelo romancista e jornalista peruano Daniel Alarcon.

Radioambulante é um programa de rádio que conta histórias latino-americanas provenientes de todos os países de fala espanhola, incluindo Estados Unidos. Buscamos levar a estética da boa crônica da imprensa escrita ao rádio. Trabalhamos com uma talentosa comunidade de cronistas de rádio em diferentes partes do continente, aproveitando os avanços tecnológicos para produzir, distribuir e trocar histórias (tradução nossa)²⁴.

A produção segue um padrão semelhante ao de *Serial* e *TAL* e é mantida por *crowdfunding*. Ganhou, em 2014, o prêmio Gabriel García Márquez na categoria “Innovación”²⁵. Recentemente, *Radioambulante* publicou seu primeiro episódio sobre um tema brasileiro: *Hijas de Maria Senhorinha* (<https://goo.gl/Zd2ngA>), focado nos habitantes da comunidade de Noiva Do Cordeiro, em Minas Gerais.

20 “One of the fathers of the 1960’s-era New Journalism, without which it’s not clear *This American Life* would ever have come to be”. <https://goo.gl/dxJuAZ>. Acesso em 23 fev. 2018.

21 Ver: <https://goo.gl/D94Mrp>. Acesso em: 23 fev. 2018.

22 Ver: <https://goo.gl/b6QLtx>. Acesso em: 23 fev. 2018.

23 Ver: <https://goo.gl/FXpzXr>. Acesso em: 23 fev. 2018.

24 “Radio Ambulante es un programa de radio que cuenta historias latinoamericanas provenientes de todos los países de habla hispana, incluyendo Estados Unidos. Buscamos llevar la estética de la buena crónica de prensa escrita a la radio. Trabajamos con una talentosa comunidad de cronistas de radio en distintas partes del continente, aprovechando los avances tecnológicos para producir, distribuir, e intercambiar historias”. Em: <https://goo.gl/Fx67qc>. Acesso em 23 fev. 2018.

25 Ver: <https://goo.gl/tqYyLG>. Acesso em: 23 fev. 2018.

Como produções que também se aproximam da tradição do jornalismo narrativo, podemos citar ainda, entre muitos exemplos, a espanhola *Le llamavan padre* (<https://goo.gl/fEG9NZ>), roteirizada e dirigida por Jose Angel Esteban, baseado no livro de mesmo nome de Carles Porta, para Podium Podcast. Em seus sete episódios, o podcast traz a narrativa dramatizada de um caso de pedofilia de grande repercussão ocorrido na Catalunha. *Le llamavan padre* recebeu menção especial nos Premios Ortega y Gasset del Periodismo de 2017²⁶. Em entrevista realizada para a pesquisa, Jose Angel Esteban, ao referir-se às influências que marcam seu trabalho em *Le llamavan padre*, embora não cite as produções norte-americanas, refere-se explicitamente ao Jornalismo Narrativo com seu principal referencial (ESTEBAN, 2018).

Todos esses podcasts também se aproximam da tradição do radiodocumentário, praticamente ausente das rádios comerciais, embora ainda muito presentes em emissoras públicas. Como um exemplo adicional dessa tradição pode ser citado o podcast *The documentary* (<https://goo.gl/RGFfuY>), da BBC, em que é disponibilizado o vasto acervo de produções da emissora.

O podcast também se mostrou um espaço possível para um jornalismo mais combativo e independente. Entre muitos exemplos, pode ser citado o programa espanhol *Carne cruda* (<https://goo.gl/tvgYiG>), de Javier Gallego. Segundo depoimento de Gallego (2017), o programa – que traz músicas, notícias, debates, comentários do apresentador e entrevistas, com uma estrutura muito próxima à dos tradicionais magazines radiofônicos espanhóis – esteve antes numa emissora pública (Radio 3) e, a seguir, numa rede comercial de rádio (Cadena SER). Em ambos os casos, acabou retirado da programação por razões políticas. A produção, que conta com uma equipe de sete pessoas, é mantida com recursos de *crowdfunding* (GALLEGO, 2018). O programa é gravado semanalmente simulando uma transmissão ao vivo, sem interrupções ou reedições posteriores, mantendo assim a energia de um programa que estivesse sendo levado ao ar no momento da recepção (GALLEGO, 2018). Assim, mesmo o programa sendo distribuído como podcast, busca manter uma sensação de “imediatismo”, ou seja, de estar sendo transmitido “no instante em que ocorre” (ORTRIWANO, 1985, p. 80), uma importante característica do rádio terrestre.

Seguindo a mesma tradição combativa de *Carne Cruda*, temos, também na Espanha, o programa *La Cafetera* (<https://goo.gl/vYjaqr>), apresentado por Fernando Berlin na webradio Radiocable. Também sustentado por *crowdfunding*, *La Cafetera* é transmitido diariamente às 8h30, com 30 minutos de duração, e depois disponibilizado como podcast.

Como exemplo brasileiro, pode ser incluído nessa relação *Mamilos – Jornalismo de peito aberto* (<https://goo.gl/PNWF7B>), criado em 2014 por Juliana Wallauer e Cris

26 Ver: <https://goo.gl/nwY4Vz>. Acesso em 23 fev. 2018.

Bartis. Hospedado em B9 (<https://goo.gl/P9LBHu>), um dos mais importantes portais de conteúdo de podcast do país, *Mamilos* traz entrevistas semanais com convidados sobre temas que tenham sido objeto de polêmica na internet naquele período.

Podcasts ficcionais

Embora praticamente ausente do rádio tradicional na maioria dos países, a ficção sonora tem uma presença bem mais expressiva dentro da tradição dos podcasts. Ao lado de diversas iniciativas de disponibilização ao público de produções históricas do rádio – como o já citado exemplo de *Teatro del aire* –, produções originais também têm sido desenvolvidas. Dos Estados Unidos, podemos citar, como uma das pioneiras, *Welcome to Night Vale* (<https://goo.gl/gpGp2e>), criado em 2012 por Joseph Fink e Jeffrey Cranor. Trata-se de uma produção de mistério na qual um locutor, sozinho em um estúdio de rádio, transmite notícias e avisos para a população da pequena (e fictícia) cidade de Night Vale, relatando com naturalidade acontecimentos bastante insólitos. A produção, de grande sucesso, motivou a criação de um show ao vivo, de uma loja virtual para a venda de itens personalizados, a publicação de dois livros com histórias inéditas e a manutenção de um sistema de *crowdfunding*. Todas são estratégias de monetização comuns a muitos podcasts.

Podium Podcast disponibiliza diversos podcasts ficcionais, entre os quais se destacam *Bienvenido a la vida peligrosa* (<https://goo.gl/sMpbRd>) e *El gran apagón* (<https://goo.gl/mF1u6U>). O primeiro, escrito por Arturo Pérez-Reverte e dirigido por Guillermo Arriaga (roteirista premiado em filmes como *21 gramas* e *Babel*), narra as aventuras de Uribe, um professor espanhol que vai ao México para uma palestra e acaba se envolvendo com um poderoso narcotraficante. O segundo, com roteiro de Jose Pérez Ledo e direção de Ana Alonso, traz uma trama de ficção científica em que uma tempestade solar de grande força inutiliza, em abril de 2018, todos os sistemas de comunicação do planeta, bem como grande parte dos equipamentos elétricos²⁷. Ambas as produções contam com atores já conhecidos na Espanha por seus trabalhos no cinema e na televisão.

Também em Podium há duas produções que utilizam a ficção como forma de divulgar conteúdo informativo. Na primeira delas, *Mañana empiezo* (<https://goo.gl/EEbVJD>), a protagonista deve tomar alguma decisão importante sobre seu bem estar (deixar de fumar, emagrecer, fazer exercícios ou meditação) e, com base nessa introdução ficcional, ela entrevista especialistas sobre o tema escolhido. Já em *Aerolíneas momentos* (<https://goo.gl/qHSVxB>), uma produção patrocinada pela empresa aérea Iberia, os ouvintes são conduzidos, juntamente com tripulantes e passageiros de uma espaçonave futurista, a conhecer importantes momentos,

²⁷ *El gran apagón* estabelece uma interessante relação com a tradição radiofônica em sua narrativa. A série, que teve três temporadas de 8 episódios cada entre 2016 e 2018, gerou inclusive um podcast de comentários e *making of* que acompanhou boa parte de sua duração.

personagens ou obras artísticas da história. Segundo Maria Jesús Espinosa de los Monteros García, as produções ficcionais foram responsáveis por aproximadamente 40% dos mais de 20 milhões de escutas registradas pelos podcasts de Podium em 2017 (GARCÍA, 2018).

O podcast também tem sido utilizado para a distribuição de produções ficcionais ainda presentes em emissoras públicas, potencialmente ampliando seu alcance. A BBC, por exemplo, dedica dois podcasts à radionovela *The Archers*, veiculada desde 1951²⁸. Já a rádio France Inter disponibiliza o programa semanal *Autant en emporte l’Histoire*, em que recria um episódio importante da história.

Da Alemanha, podemos citar três exemplos. As emissoras WDR e Bayern 2 disponibilizam como podcasts as *hörspiels* (peças radiofônicas) produzidas nos programas *WDR Hörspiel-Speicher* (<https://goo.gl/63PgF4>). Já o consórcio de emissoras ADR oferece a bem-sucedida série policial *Radio Tatort* (<https://goo.gl/dhtwsD>), no ar desde 2008.

Programas identitários

Por suas características já mencionadas, o podcast também tem sido bastante utilizado como espaço para a difusão de programas ligados a causas sociais ou a grupos identitários, permitindo a adoção de uma linguagem mais direta e um contato mais próximo com seus ouvintes. Como mostras desse uso e da diversidade de programas possíveis, foram reunidos aqui alguns exemplos de programas vinculados ao público e ao universo feminino em diferentes países:

Sangre fucsia (<https://goo.gl/wuye3L>), Espanha: segundo as realizadoras, o podcast busca “contar a efervescente realidade cultural e política com um olhar bastante feminista e crítico, mas também com leveza. [...] Costumamos falar de cinema, artes plásticas, quadrinhos, literatura, ativismo, ciência ficção, antropologia, história... e às vezes produzimos ficções radiofônicas curtas”²⁹.

Late night woman’s hour (<https://goo.gl/7crEJ3>), Reino Unido: podcast da BBC 4 criado como um spin-off de *Woman’s Hour*, um tradicional programa da emissora. O podcast é apresentado por Lauren Laverne, que recebe convidadas de diferentes áreas para discutir temas contemporâneos ligados ao universo feminino.

28 Ver: <https://goo.gl/CdzQZK> traz os episódios diários e <https://goo.gl/LVve8E> oferece uma edição única com os episódios da semana.

29 “Contar la efervescente realidad cultural y política con una mirada muy feminista y muy crítica, pero también fresca. (...) Solemos hablar de cine, arte, cómic, literatura, activismo, ciencia ficción, antropología, historia... y a veces hacemos alguna pequeña radio ficción”. Disponível em: <https://goo.gl/6bQjKV>. Acesso em: 23 fev. 2018.

Un podcast à soi (<https://goo.gl/vRPgSU>), França: apresentado por Charlotte Bienaimé, combina documentário, entrevistas, música e leituras de textos relacionados à questão da igualdade de gênero. Com uma linguagem sonora bastante elaborada, o podcast é uma produção de Arte Radio (<https://goo.gl/AP2wy6>), projeto radiofônico vinculado ao canal franco-alemão *Arte* e que oferece apoio técnico e financeiro para a realização de propostas de programas trazidas pelo público.

La Poudre (<https://goo.gl/AZf5WS>), França: apresentado por Lauren Bastide, o programa traz entrevistas realizadas em um quarto de hotel com mulheres de destaque em diferentes áreas, falando sobre sua infância, carreira, pressões sociais, maternidade etc.

*Guys we f****d* (<https://goo.gl/mWtJzo>), Estados Unidos: é apresentado por Krystyna Hutchinson e Corinne Fisher que falam abertamente de suas experiências sexuais.

Herrengedeck (<https://goo.gl/g3gcsy>), Alemanha: programa humorístico com uma certa incorreção política conduzido por Ariana Baborie e Laura Boriczka. As apresentadoras também fazem shows em teatros.

Divulgação científica e cultural

Muitos podcasts trabalham dentro da perspectiva da divulgação de conhecimentos, alguns deles de forma bastante criativa. Entre eles, podemos destacar:

Sternengeschichten (<https://goo.gl/hJiLBp>), Alemanha: podcast sobre astronomia vinculado a um coletivo de blogs de divulgação científica. Ele ocupava, em 7 dezembro de 2017, a vigésima posição entre os podcasts mais ouvidos do iTunes na Alemanha.

Podcasts do College de France, França: a universidade francesa disponibiliza palestras, aulas e seminários em forma de podcasts voltados para as diferentes áreas do conhecimento³⁰. Essas produções podem ser acessadas no site da emissora pública France Culture (<https://goo.gl/YAVgzX>).

Les chemins de la philosophie (<https://goo.gl/UAjQBJ>), França: este tradicional programa da emissora *France Culture* é apresentado por Adèle Van Reeth e traz temas bastante diversos e contemporâneos, que passam pela literatura, cinema, música popular, entre outros.

³⁰ Ver: <https://goo.gl/Xv3JN4>. Acesso em: 23 fev. 2018.

Blue planet II: The podcast (<https://goo.gl/jc98GP>), Reino Unido: podcast de BBC 1 que tinha seus episódios lançados logo após a exibição do programa televisivo de mesmo nome, apresentado por David Attenborough. Nele, as apresentadoras Emily Knight e Becky Ripley buscam discutir, com algum humor e leveza, as questões apresentadas no programa televisivo, principalmente por meio de entrevistas com membros da equipe.

99% invisible (<https://goo.gl/HGxW12>), Estados Unidos: um dos podcasts de maior sucesso da história, o programa surgiu como um projeto da emissora pública KALW e do American Institute of Architects de San Francisco. Seu criador, Roman Mars, foi um dos fundadores do coletivo de podcasts *Radiotopia* (<https://goo.gl/4jUmws>), que reúne algumas das produções norte-americanas de maior sucesso³¹. Segundo seus criadores, “*99% Invisível* é sobre o pensamento dedicado às coisas sobre as quais não pensamos – sobre a arquitetura e o design despercebidos que moldam nosso mundo”³².

Conclusões

O universo dos podcasts é ocupado também por produções muito distintas daquelas aqui descritas, como programas educacionais (especialmente cursos de línguas), de autoajuda (meditação, yoga), fitness, empreendedorismo, marketing pessoal, humor em diversos formatos (stand up, imitação, sátira política, duplas, turmas), mistério (ovnis, conspirações, casos sobrenaturais), crimes, suspense, terror, religião, esportes, música, saúde, entre outras. Porém, nossa intenção, como já foi dito, não foi mostrar toda a diversidade dos podcasts existentes, mas trabalhos que expressem algumas das características que consideramos mais relevantes no sentido da exploração de seus usos sociais e possibilidades expressivas e artísticas. Foi também afirmada aqui a convicção de que o podcast hoje possui uma tradição própria e, nesse sentido, uma cultura singular de produção e consumo midiáticos.

No sentido da constituição dessa tradição, vale destacar que, embora tenha surgido como um recurso de disponibilização de arquivos de mídia, o podcast superou essa fase, distanciando-se de sua base tecnológica inicial – download, RSS, vinculação à tecnologia desenvolvida pela Apple – para configurar-se numa nova modalidade de produção e consumo sonoro. A utilização do termo “sonoro” não significa uma negação das características radiofônicas do podcast. Como vimos, a tradição do rádio, especialmente

31 *Radiotopia* detém o recorde de arrecadação pela plataforma de *crowdfunding* Kickstarter, tendo obtido mais de US\$ 600 mil em novembro de 2014 para uma campanha em que tinha estabelecido a meta de arrecadação de US\$ 250 mil. <https://goo.gl/8PKRv5>. Acesso em: 23 fev. 2018.

32 “*99% Invisible* is about all the thought that goes into the things we don’t think about – the unnoticed architecture and design that shape our world”. <https://goo.gl/Vh3TPm>. Acesso em: 23 fev. 2018.

de emissoras públicas, teve e tem uma importância fundamental na consolidação do podcast e na definição de sua identidade. Porém, o que se tenta sublinhar é que o podcast, em alguma medida, guarda diferenças em relação ao rádio ao operar em outra relação com o tempo e com o ouvinte e atender demandas um tanto distintas.

Enquanto no rádio terrestre, especialmente nas emissoras comerciais, a transmissão ao vivo é o padrão, com o apresentador em muitos casos sendo o responsável também pela operação técnica, nos podcasts é possível o desenvolvimento de uma produção mais elaborada, com um trabalho de edição complexo, no qual podem ser incluídos ambientes, efeitos, vozes, trilha musical e material previamente gravado. Também por isso, o podcast está permitindo o resgate do gênero radiofônico ficcional e a produção de trabalhos jornalísticos e documentais mais sofisticados, como os já citados.

Mesmo o caso de um programa como *This American Life* que, como vimos, surgiu no rádio convencional em 1995, acaba por ajudar a demarcar essa diferença entre as duas mídias: enquanto no rádio o programa representa uma experiência bastante singular, distanciada da tradição dominante, no universo dos podcasts ele se constitui, ao lado do jornalismo narrativo que representa, numa referência fundamental para produções de diversos países, tendo inspirado alguns dos mais conhecidos e premiados podcasts do mundo.

No sentido de apontar para algumas das diferenças entre rádio terrestre e podcast, gostaria de retomar os conceitos radiofônicos de imediatismo, já discutido nesse texto, e instantaneidade (ORTRIWANO, 1985, p. 80). No caso do podcast, ainda que o imediatismo possa ser simulado dentro do estúdio, onde a gravação sem interrupções do programa pode garantir uma maior espontaneidade na interação entre seus participantes, ele certamente não pode ser assegurado em relação aos eventos externos. Isso determina, evidentemente, uma importante distinção entre rádio terrestre e podcast, já que o primeiro ainda ocupa um importante papel na transmissão ao vivo de notícias, informações sobre clima e trânsito, etc.

Por outro lado, o podcast supera a limitação determinada pela “instantaneidade”, ou seja, de que “a mensagem precisa ser recebida no momento em que é emitida” (ORTRIWANO, 1985, p. 80). A possibilidade de (re)escuta *on demand*, característica do podcast, permite às produções exigir de seus ouvintes uma audição mais atenta e imersiva.

Assim, também nesses termos, o podcast parece se afastar do rádio convencional estabelecendo com ele uma relação de complementaridade: enquanto este pode preencher com músicas e notícias parte do dia de seus ouvintes, o podcast pode propor outra relação de escuta e, de um modo geral, uma variedade muito mais ampla de programação e um nível mais complexo de experimentação sonora.

A “não-instantaneidade” do podcast manifesta-se ainda na questão da descoberta dos programas pelos ouvintes. *Serial*, a já citada produção da NPR, consta por exemplo

nas listagens de mais ouvidos de 7 de dezembro de 2017 do iTunes da Alemanha (99ª) e Reino Unido (19ª). Trata-se, como vimos, de uma produção de 2014, que teve uma segunda e última temporada de bem menor repercussão no ano seguinte. Ainda assim, o programa ainda continua a ser descoberto e apreciado por novos ouvintes anos depois de sua criação.

Mas a complexidade da produção, o tempo de descoberta e a perenidade do podcast também apontam para questões econômicas. Produções mais elaboradas exigem recursos que, em alguns dos exemplos apresentados, foram disponibilizados por emissoras públicas ou em ações de crowdfunding ou patrocínio. Mas como são poucos os programas que podem contar com essas formas de apoio, a questão da monetização da atividade dos podcasters ainda é um desafio a ser enfrentado, particularmente num país como o Brasil, onde o rádio público tem pouca expressão e a cultura do crowdfunding ainda é pouco desenvolvida.

Mas mesmo diante dos impasses referentes à sustentação econômica de sua produção, entende-se que o podcast representa efetivamente uma novidade no cenário de produção sonora contemporâneo e, em alguma medida, pode estar oferecendo uma resposta à vocação e ao desafio que Bertold Brecht propôs ao rádio há quase 90 anos ao afirmar que

[...] seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas fazê-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria, portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor (BRECHT, 2007, p. 228-229).

Referências

BERRY, R. Will the iPod kill the radio star? Profiling podcasting as radio. *The international journal of research into new media technologies*. London: Sage Publications V. 12, n. 2, 2006.

BRECHT, B. O rádio como aparato de comunicação: discurso sobre a função do rádio. *Estudos avançados*, 21 (60), 2007.

CAZALLA, L. M. Podium Podcast, cuando el podcasting tiene acento español. *Prisma social*. n. 18, jun.-nov. 2017.

GALLEGO PÉREZ, J. I. Podcasting: distribución de contenidos Sonoros y nuevas formas de negocio en la empresa radiofónica española. Tese de doutorado. Universidade Complutense de Madrid, Madri, 2009.

HAMMERSLEY, B. Audible revolution. *The Guardian*, 12 fev. 2004. Disponível em: <https://goo.gl/L7xCqy>. Acesso em: 26 jul. 2018.

KHARIF, O. The FCC Approves the XM-Sirius Merger. Bloomberg, 26 jul. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/m7YEM7>. Acesso em: 03 ago. 2018.

LOPEZ, R. T Agencies Turn to Popular Podcasts for New IP, Developing Film, TV Projects and More. Variety, 01 fev. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/e5QGDV>. Acesso em: 03 ago. 2018.

MORATH, E. WorldSpace files for bankruptcy, Listing \$2.12 Billion in Debt. Wall Street Journal, 17 out. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/5my5DG>. Acesso em: 03 ago. 2018.

ORTRIWANO, G. A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1985.

TRIGO-DE-SOUZA, L. M. T. O rádio paulistano na era da internet. Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2004.

VERSIGNASSI, A.; GRIMBERG, M. Rádios on line proliferam na Internet. *Folha de S. Paulo*, 17 jan. 2001. Disponível em: <https://goo.gl/MZeq5w>. Acesso em: 03 ago. 2018.

VICENTE, E. Radiodrama em São Paulo: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano. Tese de livre-docência. São Paulo: ECA-USP, 2015.

Depoimentos

ESTEBAN, Jose Angel. Depoimento prestado ao autor, 05 jan. 2018

GALLEGO, Javier. Depoimento prestado ao autor, 09 jan. 2018.

GARCÍA, Maria Jesús Espinosa de los Monteros García. Depoimento por e-mail ao autor, 03 mar. 2018.

7 | EXPANSÕES E DISSENSOS: PRODUÇÕES COLETIVAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Eduardo Paschoal de Sousa (ECA-USP)

Thiago Siqueira Venanzoni (ECA-USP)

Há um conjunto de obras audiovisuais contemporâneas brasileiras que parecem buscar a expansão dos horizontes da produção e da recepção fílmica, a partir de uma perspectiva coletiva tanto em termos de produção, quanto de recepção. São filmes rodados por produtoras que estão localizadas fora dos circuitos tradicionais do cinema nacional, mas que também tematizam em sua narrativa perspectivas políticas e sociais, seja pela representação direta do político, seja pela construção dessa dimensão nas intimidades. Essas obras, em geral, parecem almejar uma ampliação das possibilidades da recepção e das construções dos sujeitos, tanto daqueles que por elas enunciados, quanto dos espectadores. Este artigo busca discutir, em um primeiro momento, qual a concepção de “coletivo” presente nessas obras, sua relação com os modos de representação e de reconhecimento, a origem e as intenções pressupostas em sua criação e autoria. Em um segundo momento, procura refletir

sobre como essa enunciação coletiva se faz presente nas obras e sua dimensão política, com a análise de trechos e sequências de dois filmes brasileiros contemporâneos: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2015) e *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2016). Por fim, intenciona analisar como esses longas reconstróem o espaço público nas obras, mas também fora delas, na partilha de um sensível que começa no realizador, mas se estende até o espectador.

De um coletivo ao outro

Ao colher percepções sobre a produção de formas culturais nos mais variados suportes, é possível reconhecer, nos dias correntes, a demanda pela participação mais horizontalizada, e mais diversa, dos sujeitos envolvidos nesses processos. Dizemos, assim, que há uma variabilidade de coletivos e grupos que se colocam discursivamente como passíveis de operar uma certa construção de sociabilidades que apresente algo notável

em ambientes do mundo do trabalho e de instâncias da vida prática em geral: cena escolar, familiar, cotidiano etc. O “coletivo”, portanto, se torna uma forma de enunciação capaz de designar aquilo que se coloca como não-hierarquizado e não-paritário, em que várias vozes possam circular com alguma autonomia e seja possível localizá-las nas produções.

Há, nesse momento, uma definição ainda precária, mas que nos ajuda a compreender o que o sentido de “coletivo” pode evocar a partir do que esse significante contrapõe em suas materialidades discursivas. Assim, algumas questões emergem da aplicação negativa dada a essa prática para justificar a sua condição ou não, inclusive contrariando-a em situações específicas. Alongando um pouco mais essa ideia, talvez a questão mais fundamental ao se refletir sobre essas várias produções indagaria: é possível afirmar uma intenção dos sujeitos em relação a essas práticas capaz de garantir sua condição de coletividade? Na esteira dessa pergunta, abre-se caminho para pensar as relações internas estabelecidas nos grupos e determinadas interferências de aspectos culturais e de consumo que inviabilizariam uma autodenominação fechada em si mesma. Por exemplo, podemos indagar sobre a possibilidade ou a impossibilidade de se construir relações não-paritárias a partir da linguagem que opera em espaços que também guardam forças e relações de poder.

Esse debate não é novo e tampouco ignorado dentro dos coletivos, o que revela sua importância, porém para sair um pouco das armadilhas da intencionalidade talvez fosse importante revelar um lugar conceitual do termo que o coloque no âmbito discursivo e garanta narrativas para a reconstrução do social desejada por seus agentes. Além disso, torna-se necessário pensar as obras a partir de suas materialidades no discurso, ocupadas pelo lugar da produção, da recepção e da obra em si.

A ideia do “coletivo”, dessa forma, se dinamiza à medida que os meios de produção também se democratizam e a diversidade passa a ser um emblema contemporâneo, como nos lembra Renato Ortiz¹, tornando-se também um aparato desse emblema. Analisando-a em seu processo cultural, a necessidade e o desejo de ser “diverso” operacionalizam, em algum nível, construções coletivas nas mais variadas formas de expressão – que, no caso do artigo, localizamos em produções audiovisuais. As obras a serem trabalhadas são construídas nesse modo de enunciação, já que ambas foram produzidas por coletivos de cinema: *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós (2015), produzida pelo Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), de Ceilândia, cidade-satélite de Brasília; e *Ela volta na*

1 Em sua última obra, *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*, Renato Ortiz debate o que chama de um “mal-estar do universalismo”, que busca ser completo, totalizante, porém, necessita ser diverso. A diversidade, dessa maneira, entra como um processo que faz parte do estado global da modernidade-mundo, e não apenas em razão de aspectos puramente ideológicos. Em outras bases, pode-se dizer que o mundo precisa, hoje, *ser diverso*. Assim, as mediações, as bases de produção, a recepção e os produtos em si (midiáticos, culturais) necessitam dialogar nessa chave dupla: do universal e do diverso. Ver mais: ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

quinta, de André Novaes (2016), produzida pelo Filme de Plástico, coletivo de cinema de Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais.

A marcação do período de produção das obras, de 2014 a 2016, é importante para assegurar um lugar cultural a elas, lançadas próximas uma da outra não por um mero acaso. A partir de determinadas políticas públicas, a mais acentuada delas os Pontos de Cultura² – implementados pelo Ministério da Cultura (MinC) por meio da SCDC (Secretaria de Cidadania e da Diversidade Cultural) no ano de 2010 durante o governo Lula –, uma dimensão cultural nos é oferecida em torno da atuação e do entrelaçamento desses dois lugares aqui pensados no campo das produções: o coletivo e a diversidade. Não se trata, necessariamente, de estabelecer uma relação direta entre as políticas públicas e as inúmeras produções coletivas que se encontram hoje em vários locais do país, inclusive esses filmes. Porém, tal relação nos permite reconhecer que há um processo que se estabelece dentro desse emblema contemporâneo do coletivo e da diversidade como enunciação que materializa discursos.

Há também uma marcação do espaço geográfico que é importante realçar nessa busca de um lugar conceitual. As duas cidades, cenários dos filmes, são espaços periféricos em relação aos centros de cada região, Brasília e Belo Horizonte. Trata-se de um traço estético nos filmes, que tratam do cotidiano desses lugares a partir do olhar da experiência coletiva de habitantes do local. Há, portanto, em produções coletivas e diversas um lugar periférico que emerge como característica ou marca. Assim, uma razão nos faz localizar o que se nomeia como *processo cultural* a partir da produção dessas obras e de como elas são construídas discursivamente nesse espaço da realização, algo a que iremos nos dedicar nesse primeiro momento.

A obra audiovisual *Branco sai, preto fica* é parte de uma trilogia realizada pelo Coletivo de Ceilândia e por quem assina a direção, Adirley Queirós. Os outros dois filmes são um anterior, *A cidade é uma só*, de 2012, e um mais recente, *Era uma vez Brasília*, de 2017. Cada um deles apresenta narrativas que se distinguem das demais, mas que guardam semelhanças em seus modos de realização. O filme de 2015 refaz a história de uma chacina ocorrida num baile *black* em Ceilândia, na década de 1980, contada por uma pessoa que estava presente na ocasião, Marquim da Tropa. Cadeirante em função de uma bala que se perdeu na chacina, a narrativa nos apresenta esses lugares sociais da personagem nos dias de hoje e os encontros periféricos a partir da música popular, dos corpos, dos ambientes familiares, dos sotaques e dos diálogos dele com outras personagens. Há uma premência da estética periférica em *Branco sai, preto fica*. O título, que é uma frase dita por um policial, agente da chacina no baile, escancara a diferença e

2 Sobre os Pontos de Cultura, ver mais em: TURINO, C. *Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

é refeito pelo enunciador quando ele nos apresenta o contexto, pois, agora, a história será contada pelo preto – o branco, portanto, deve sair.

Sobre a enunciação apresentada pelo coletivo, Ardiley Queirós nos esclarece fazendo uma contraposição a outros filmes do cinema nacional:

O cinema brasileiro, em geral, tem esse aspecto de estar sintonizado com aquilo que os seus autores acham ser a narrativa do real. Mas a narrativa do real deles é só de um lugar, de um lugar de classe. Que eles entendem como "ah, o pobre é assim, o deficiente é assim, o periférico é assim, esses caras não entendem política"... A forma do documentário no cinema brasileiro é a forma mais opressora em relação ao documentado, que nunca tem a possibilidade de sair do lugar, nunca. Ele sofre na vida e vai sofrer também no cinema. Publicamente (MOURINHA, 2017).

Em outro momento, em entrevista ao canal do YouTube *Vozes brasileiras* sobre a mesma obra, Adirley Queirós dirá que ao invés de falar para a periferia, uma ideia mais adequada ao contexto seria “falar com a periferia” (VOZES, 2015). Essa afirmação aponta para a função discursiva de dialogar primeiramente no coletivo, ou seja, realizar um filme que converse com os sujeitos nele implicados, para depois sair em busca de sua recepção e outros interlocutores.

André Novais Oliveira, de *Ela volta na quinta*, faz uso de enunciados semelhantes em seus filmes, conforme entrevista para o blog TelaTela, da revista *Carta Capital*. Ele diz que buscou “colocar o negro como alguém que vive normalmente. Sem a questão da violência ou do tráfico de drogas, que geralmente é como é retratado no cinema brasileiro e até no cinema mundial” (NODAL, 2016). E continua: “Algumas pessoas não entendem o quanto é político isso, no sentido que é uma forma de acostumar o olhar das pessoas de que o negro da periferia também vive em harmonia. Isso está em *Ela volta na quinta* e provavelmente estará em projetos meus no futuro” (NODAL, 2016).

Vale analisar, como premissa até aqui, a fala de alguns dos realizadores das obras na compreensão dos aspectos de produção pensados a partir da enunciação coletiva e o emblema da diversidade. Portanto, a partir de suas falas e da reflexão sobre a presença de uma enunciação e de uma subjetivação do discurso fílmico, no caso desse tipo de obra, pensamos que talvez a ancoragem no contexto parta já da produção desses filmes, na ampliação da participação das periferias, com financiamento público e por meio de editais, que ampliam as formas de produção, produzindo dissensos nas maneiras de representar e fazendo com que haja a necessidade, para realizarmos a crítica a essas obras, de partir também da análise de seu lugar de emissão, analisar quais são os sujeitos dessas enunciações e como eles se colocam, no que seria uma dobra na própria representação e em sua busca por novos modos de visibilidade.

As obras e o reconhecimento

Há dois recortes já traduzidos neste artigo, apresentados na premissa dos filmes e nas falas dos seus produtores, que poderíamos pensar baseados no reconhecimento às diversas identidades periféricas e à escolha de classe social dos próprios realizadores das obras. Ambos se ocupam de duas funções da linguagem, pois ao mesmo tempo são enunciações coletivas e também enunciam um lugar social, trazendo consigo a diversidade nas marcas identitárias neles presentes. Diante da compreensão trazida por meio das obras, buscamos escapar de um dilema nessa relação enunciação-enunciados: como conceber uma obra que alça ao social e à coletividade, mas que não se confunda com as várias identidades (ou diversidades)? Ao mesmo tempo que a pergunta apresenta uma certa inconstância de origem advinda da relação proposta, admitimos a crença na produção coletiva como uma grande questão para a visibilidade de grupos subalternos e para a produção de suas identidades. Portanto, não podemos crer que não haja lugar possível que reconstrua o social a partir daquilo que se coloca como coletivo e diverso.

Há um debate corrente que envolve essa questão. Nancy Fraser, filósofa norte-americana, teoriza que a aparente incompatibilidade entre as políticas de identidade (diversidade) e a justiça social (coletividade) se dá por distintas filiações que ambos os lugares estabeleceram ao longo dos últimos dois séculos. A primeira condição de diferenciação entre essas políticas, de acordo com Fraser, está na própria temporalidade e as demandas culturais de cada momento histórico. Diz ela:

A orientação redistributiva tem uma linhagem filosófica distinta, já que as reivindicações redistributivas igualitárias forneceram o caso paradigmático para a maior parte da teorização sobre justiça social nos últimos 150 anos. A orientação do reconhecimento recentemente atraiu o interesse dos filósofos políticos e, alguns entre eles, têm buscado desenvolver um novo paradigma normativo que coloca o reconhecimento em seu centro (FRASER, 2000, p. 102).

A dimensão dada pela filósofa se coloca no campo epistemológico, porém, localiza-se o debate também em outras formas de organização como movimentos sociais, movimentos feministas, movimentos negros, partidos políticos, entre outras e, muitas vezes, sem conciliações possíveis dentro delas. Nesse ponto, Nancy Fraser esclarece, a partir das filiações com diferentes campos, o que seria a razão dessa incompatibilidade e do próprio mal-estar causado por questões sem aparente solução:

Algumas das mais espinhosas dessas questões concernem à relação entre moralidade e ética, entre o correto e o bem, entre a justiça e a boa vida. O problema central é saber se os paradigmas de justiça usualmente alinhados com a “moralidade” podem dar conta de reivindicações pelo reconhecimento da diferença – ou se é necessário, ao contrário, voltar-se para a “ética” (FRASER, 2000, p. 103).

Mais adiante, Fraser crê em uma participação que dê conta tanto do plano moral, alocado nos significados de justiça social e redistribuição, quanto do plano ético das identidades. Essa ideia, proposta por ela, localiza o desprendimento de um certo valor identitário já que, “nesse modelo, o que exige reconhecimento é a identidade cultural específica de um grupo” (FRASER, 2000, p. 106). A identidade cultural, nos moldes ofertados por Fraser em sua crítica, anula não apenas a enunciação trazida pelo coletivo como também a raiz da questão da diversidade – não exatamente como hoje é traduzida, porém, em uma de suas mais candentes possibilidades. O modelo faz emergir, em outras postulações, não uma coletividade diversa, mas uma “identidade coletiva” (FRASER, 2000, p. 106), a partir da “criação de uma cultura própria autoafirmativa. Desse modo, no modelo de reconhecimento da identidade, a política de reconhecimento significa “política de identidade” (FRASER, 2000, p. 106). Diante dessa política, segundo Fraser, o valor de diversidade vale apenas à identidade reconhecida e não às outras várias identidades que comporiam uma proposta de enunciação coletiva.

Esse nos parece um ponto a ser pensado na consequência do mal-estar presente em certos processos culturais contemporâneos. Em determinados casos, a valorização da identidade parece um caminho único diante das formas reativas que se colocam socialmente e que se valem de uma identidade dominante no âmbito social. A crítica de Fraser se faz no sentido de pensar que propor uma outra identidade não reconstrói, necessariamente, o social, e o caminho, portanto, seria um pacto entre o coletivo (paridade social) e a diversidade (várias identidades). Assim, ela sugere um novo *status*:

A minha proposta é tratar o reconhecimento como uma questão de *status social*. Dessa perspectiva – que eu chamarei de *modelo de status* – o que exige reconhecimento não é a identidade específica de um grupo, mas a condição dos membros do grupo como parceiros integrais na interação social (FRASER, 2000, p. 107, grifos da autora).

A teorização proposta por Nancy Fraser não deixa de ter um grau de abstração, como toda forma de epistemologia no campo das ciências, entretanto, a ponderação e a elaboração são válidas no sentido de reconhecer identidades invisibilizadas, estéticas existentes que estão impossibilitadas, de algum modo, de circular no social e aprofundar debates sobre produções culturais emergentes no contemporâneo. O “modelo de status” funciona como um operador conceitual para a compreensão de movimentos e processos da própria cultura:

Entender o reconhecimento como uma questão de status significa examinar os padrões institucionalizados de valoração cultural em função de seus efeitos sobre a posição relativa dos atores sociais. Se e quando tais padrões constituem os atores como parceiros, capazes de participar como iguais, com os outros membros, na vida social, aí nós podemos falar de *reconhecimento recíproco e igualdade de status*. Quando, ao contrário, os padrões institucionalizados de valoração cultural constituem alguns atores como inferiores, excluídos, completamente “os outros”

ou simplesmente invisíveis, ou seja, como menos do que parceiros integrais na interação social, então nós podemos falar de *não reconhecimento e subordinação de status* (FRASER, 2000, p. 108, grifos da autora).

Esse olhar pelos modelos institucionalizados pode ser traduzido, em síntese, naquilo que se chamou de “regimes de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) – o que está visível e o que não é visibilizado. Ele abre uma possibilidade de pensar em várias formas de marcação do invisível, seja pela diferença (pensamos nas disposições das identidades possíveis), seja por um contexto socialmente inscrito, mas com restrições em sua circulação (podemos especular sobre a violência urbana em regiões periféricas), ou mesmo em cotidianos não vislumbrados no ato de tradução de locais e sujeitos subalternizados. Acreditamos que esses elementos aparecem e são perseguidos pelos discursos dos realizadores sobre os filmes, no plano estético das obras, e são também compreendidos nos processos de recepção a elas. A enunciação do coletivo e o emblema da diversidade se completam no “modelo de status” sugerido por Fraser quando essas produções são feitas pelos próprios subalternos na inscrição dos seus contextos. Esse nos parece ser o ponto de virada no olhar apresentado nessas obras e nos contrapontos que elas oferecem no contexto de outras produções culturais.

A dimensão política de obras coletivas

Um filme não é, por si só, político, ainda que construa seu tecido narrativo com esse intuito, em uma visada social. Para Rancière (2012, p. 147), a obra só toma essa dimensão quando cria modos de representação que deixem evidentes as situações como efeitos de certas causas e como produtoras de “formas de consciência e de afetos que a[s] modifiquem”. Essa dimensão da ação como expansão da experiência e da reconstrução de indivíduos e espaços ficcionais para dar conta de um princípio documental, conforme sintetiza o autor (RANCIÈRE, p. 141), parece ser a força condutora de *Branco sai, preto fica*.

Ao buscar recompor na ficção uma experiência trágica vivida anos antes pelos jovens da Ceilândia, na região metropolitana de Brasília, o filme mobiliza o aparato em favor da partilha de uma vivência comum – o sensível na obra, mas também fora dela, em uma experiência social definitiva na vida daquelas pessoas, que corporificam a ficção científica por meio de seus personagens, mas que também se apresentam como indivíduos, com suas próprias histórias retratadas em fendas documentais que emergem da obra como uma insurgência realista naquele universo distópico.

Na primeira sequência do longa de Adirley Queirós (figura 1), a câmera acompanha um cadeirante em um elevador caseiro, que o permite descer os degraus de uma escada até um porão. Esse será um trajeto frequente durante o filme. O tempo que ele leva para

realizar essa tarefa será marcante também para o tempo da própria narrativa, dando forma e cadência à locomoção. É dali, como em um *bunker*, que ele monitora a movimentação do entorno por meio de câmeras de segurança, e é também ali que discoteca, dividindo espaço com sucata de eletrônicos e equipamentos de som. A partir de uma base musical, ele começa a contar uma história aparentemente trivial, sobre um fim de semana: “Domingo, sete horas da noite. Eu já tô com meu pisante, minha beca, tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinho”. Ele continua até um baile: “Pô, que louco! Já dá pra ouvir as pancadas daqui. Ó os graves! Hoje o Rubão tá botando pra quebrar”. Essas impressões são acompanhadas de fotos de jovens na fila da bilheteria de um clube e, pela aparência das imagens, são de algumas décadas atrás. O protagonista continua: “Tá lotada a bilheteria. Vou ver se vejo alguém ali para comprar um ingresso para mim. Não tô nem aí, vou furar a fila”.

Ele começou a falar sobre um baile no Quarentão, clube da Ceilândia que era reduto cativo da juventude negra nos anos de 1980, enquanto vemos mais fotos de jovens vestidos iguais, ensaiando coreografias para outros tantos que acompanham em roda, ao redor. Ele interrompe o trajeto ao chegar na bilheteria e perceber que alguma coisa estava estranha. Barulhos de tiros e vidros estourados sobem no áudio, enquanto na imagem ainda há fotos de jovens no interior do clube: “Vixe, é os cana, véio. Ih, os pé de bota tá na área. Ixe, cachorro e o caramba. Spray de pimenta, abaixa a cabeça, abaixa a cabeça”. Ele narra e tosse, encenando como se relembresse. E continua contando sua experiência com a invasão do clube pela truculenta força policial.

O narrador reproduz o comando dos policiais, com a seguinte divisão: “tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra!”. Alguém tenta reagir, argumenta que só quer se distrair depois de uma semana de trabalho, mas o que recebe é a ordem para deitar-se no chão, enquanto aumenta o barulho de helicópteros. Uma última foto do baile, com homens ao chão, mas por outra razão – a mais provável e desejada – em um baile em que não houvesse aquela truculência: uma parte da coreografia na dança. Um disparo. Fundo preto, sobe o letreiro com o nome do filme.

O longa anseia, desde o início, ser catártico, e para isso recorre a um futuro distópico, a uma ficção distante e inverossímil: há um enviado do futuro longínquo que busca fazer justiça para o passado, com a ajuda de agentes infiltrados em um presente pouco menos distante de hoje. É uma época em que se tem de usar passaportes – falsos, na maior parte das vezes – para transitar entre Ceilândia e Brasília, um outro país. De dentro de uma caixa metálica, um *container* em que sempre há música eletrônica e luzes coloridas, há um agente do futuro cuja missão é aliciar justiceiros e trazer a paz que não houve, especialmente para a juventude negra.



Imagens 1-4. Fotogramas de *Branco sai, preto fica*, na abertura do longa (QUEIRÓS, 2014). Fonte: frames obtidos pelos autores a partir de cópia *online* do filme

Além dessa história, há no filme alguns planos narrativos que se sucedem: um deles é o do narrador, cadeirante vítima do massacre no Quarentão; o outro é o cotidiano de um amigo do protagonista, também atingido à época e que hoje recupera próteses humanas em lixões, arruma as que estão quebradas e tenta encontrar uma melhor para sua própria perna, que teve de ser amputada. As imagens falam do cotidiano dos personagens: um dirige seu carro, outro faz pequenos consertos perto de um viaduto ruidoso por onde passa frequentemente um trem.

Ao mesmo tempo em que o futuro é registrado em um *container*, do qual Crava Lanças, o agente infiltrado, recebe as orientações para buscar provas que incriminem o Estado por delitos contra a população negra e marginalizada, o plano seguinte é aberto, amplo e claro, de um prédio em construção. São vários apartamentos em muitas torres, no que aparentemente é um conjunto de moradia popular. Ao lado dele, um descampado, apenas terrenos baldios e os logotipos de uma construtora em um muro. A distopia e a verossimilhança, mais próxima do cotidiano referencial, se alternam nas sequências do longa e por vezes dividem a mesma tela.

Por outro lado, *Ela volta na quinta* se cerca de referencialidade, uma certa representação do cotidiano de um homem e de uma mulher comuns, construídos dessa maneira desde a abertura do filme. Enquanto Paulinho da Viola canta “Nada de novo”, fotos antigas se alternam para retratar as experiências do casal (figura 2): uma viagem à praia; ele assina os papeis do casamento enquanto ela observa ao lado, vestida de noiva; um sorriso em frente à casa nova; ele com a porta aberta e macacão de operário dentro

de um carro; abraços em frente a um fusca branco e grandes árvores; ela, grávida; ele olha para a câmera em confiança; ela grávida de novo, em frente a um muro baixo; ele sintonizando o rádio, sem camisa, na sala de casa e, na sequência, em um corredor de um prédio alto; ele segurando um bebê, que vestia um macacão amarelo; ela e o mesmo bebê, com os olhos fechados, em uma foto espontânea; os dois com um garoto já maior; mais uma foto de um menino e, na sequência, ele maior com mais um bebê; eles com um cachorro, sorrisos e a passagem do tempo. O casal já mais velho, abraçados e ainda sorrindo, em um banco de um almoço em família. É esse passar do tempo silencioso e íntimo que será retratado na obra. É também a vida desse casal como outros tantos: negros, classe média, trabalhadores. O filme tangencia a classe a partir das intimidades. É na sutileza de um drama de vida, no conflito de um casal que construiu a vida juntos e passam por uma crise, que é retratada a experiência.



Imagens 5-8: Fotogramas de *Ela volta na quinta*, na abertura do longa (OLIVEIRA, 2015). Fonte: frames obtidos pelos autores a partir de cópia *online* do filme

Ainda que *Branco sai, preto fica* e *Ela volta na quinta* teçam suas narrativas por caminhos diversos, com diferentes maneiras de colocar em movimento uma expressão de um certo sentimento coletivo – o primeiro ao retomar uma experiência trágica em um futuro explicitamente ficcional, o segundo ao dramatizar as intimidades para dar conta de uma experiência do comum –, eles alteram os caminhos da representação. Ao tensionar os meandros das narrativas por uma determinada política, as obras não interferem efetivamente no social, mas produzem frestas no que Rancière classifica como formação de um “tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva” (RANCIÈRE, 2017, p. 65).

Apesar de o autor ressaltar que é próprio à política, e não à arte, a criação de formas de enunciação coletivas – e, portanto, adentrar na esfera do *nós* e não apenas do sujeito –, há uma intenção específica dessas obras de se fazer valer de uma dimensão coletiva do tecido representativo. Ao refletirmos sobre a dinâmica de produção das obras audiovisuais não apenas pela perspectiva clássica de uma emissão destinada a uma recepção – em que há uma uniformidade de intenções e destinos tanto em uma ponta quanto em outra –, mas sim por meio de duas produções de sentido, na intencionalidade do campo enunciador e na função ativa da recepção em uma perspectiva discursiva (ODIN, 2011), podemos analisar que esses filmes partem de uma intenção coletiva para buscar, também com a mesma intencionalidade, uma recepção em diálogo.

Há uma inflexão nessas obras da busca por um dissenso na representação (RANCIÈRE, 2017), seja por colocar na centralidade fílmica a busca por uma catarse, seja por recriar uma dimensão política na intimidade comum. Elas colocam em cena temas e sujeitos representados em uma expansão de seus mundos sensíveis. Nesse sentido, as obras podem encontrar uma diversidade de interpretações em sua recepção que irá depender do espaço em que são recebidas, com as inúmeras articulações possíveis entre produção de sentido e esfera pública (SOULEZ, 2013, p. 4).

Não se trata de centralizar a interpretação da obra em um único sujeito que se veria retratado nelas – sobre isso, o autor André Novais (NODAL, 2016) afirma querer, com *Ela volta na quinta*, mudar a forma como as minorias periféricas são representadas e se veem no cinema. O que buscamos, um pouco além, é refletir sobre essas obras que se propõem a ampliar a “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) a partir da potencialização de outras interpretações possíveis no social, construídas a partir de uma certa ideia de coletivização da enunciação. Se podemos considerar que as múltiplas interpretações possíveis de uma obra audiovisual são geradas a partir de diferentes engates, expectativas e projeções culturais, sociais e políticas do próprio espectador e da multiplicidade de perspectivas de inúmeros espectadores e interpretações, conforme teoriza Soulez (2013, p. 15), por meio dessa ampliação de intenções a partir da enunciação também se potencializam as possibilidades de outras políticas da representação e suas várias interpretações.

Ao refletir sobre arte e política, Rancière (2017, p. 65) reconhece a possibilidade que as formas de experiência estética e diferentes modos de ficção teriam de “criar assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas” não a partir da esfera política, mas do próprio tensionamento narrativo. Ainda assim, temos de considerar a constituição de um político na própria obra, que direciona as formas de representação e, mais além, constitui um espaço público para a obra e seu espectador.

Representações e o sentido das formas

Ao analisarmos as duas obras sob uma perspectiva formal, é possível perceber que elas estabelecem diálogos com a referencialidade, mesmo que em meio à manutenção de suas esferas ficcionais, em uma expansão dos domínios da ficção, talvez com o propósito de reforçar essa presença da intencionalidade do enunciador para dar espaço a sujeitos e personagens que potencializem as formas de representação. De um lado, em *Branco sai, preto fica*, há trechos em que os personagens deixam de lado seus homônimos ficcionais na narrativa para dar um depoimento mais próximo ao testemunhal, a partir do que viveram e se lembram sobre a repressão policial que lhes causou sequelas para toda a vida.

O depoimento começa dentro do *container* em que está Crava Lanças (figura 3), o enviado do futuro que observa a projeção da entrevista de um dos personagens, aquele mesmo que conserta as pernas mecânicas. Ele explica o que aconteceu no domingo, no Quarentão: “A gente ‘tava dançando como a gente fazia sempre, né, porque a gente ensaiava a semana toda e ali o Quarentão era o ápice, né, ia apresentar a sua coreografia, por assim dizer”. Enquanto fala, seu nome aparece na projeção: Sartana.



Imagens 9-12. Fotogramas de *Branco sai, preto fica*, aos 70 minutos do longa (QUEIRÓS, 2014).

Fonte: frames obtidos pelos autores a partir de cópia *online* do filme

Outro depoimento começa, dessa vez do DJ que vemos no início do longa, Marquim seu nome. Ele fala sobre um passo que ensaiaram por muito tempo e que iriam apresentar naquele dia. Quando Sartana continua sua fala, a imagem passa a ocupar a tela inteira, não mais na diegese ficcional: “E de repente foi aquele tumulto, sabe, e a gente foi se afastando, um foi para um lado, outro foi para outro”. Marquim conta como os policiais chegaram, muito próximo do que narrava em sua música, até que Sartana diz como foi que perdeu a perna, com um ataque da cavalaria da polícia. Se em anos recentes do cinema brasileiro

relatos como esses podiam ser acompanhados ou terem inspirado um realismo violento, se tornando estetizado nos produtos audiovisuais nacionais, a intenção aqui é a de partilhar uma experiência e prever um futuro, tão desejado quanto distante, em que há justiça.

Em *Ela volta na quinta* não há fendas documentais na narrativa, mas na própria forma dos personagens performarem. São parentes do realizador que desempenham seus papéis no longa: pai, mãe, irmão, cunhada. É possível perceber uma certa tranquilidade naquelas representações, não apenas pela intenção do diretor, mas também pela relação no próprio longa. Ainda que haja estranhamentos, há elementos cotidianos muito corriqueiros que ajudam a compor a experiência narrativa, como quando os dois irmãos conversam no quarto de um deles (figura 4) e trocam referências de vídeos na internet, contam sobre a vida, o casamento, como as coisas estão indo ou o que não está tão bem.



Imagens 13-14: Fotogramas de *Ela volta na quinta*, aos 25 minutos do longa (OLIVEIRA, 2015). Fonte: frames obtidos pelos autores a partir de cópia *online* do filme

Os entremeios narrativos nos dois longas têm o efeito da aproximação dos espectadores com as histórias, mas também de uma transposição ao filme da experiência do enunciador. É como se a “função autor” (FOUCAULT, 1969) estivesse presente na obra também com seus recursos formais, para aproximar uma identificação discursiva e permear de forma mais intensa a narrativa, em sua produção e recepção. É possível refletir, também a partir de Foucault, uma aproximação da “função sujeito” social, em uma perspectiva coletiva, da autoria, como se ambas as esferas – sujeito e autor – se complementassem no lugar da enunciação em uma expansão do social na obra e fora dela, a partir da reconstrução desses espaços discursivos pelo espectador, em sua recepção discursiva.

A partir das reflexões propostas nesse percurso, sobre os objetos empíricos que nos propusemos a analisar, consideramos que não se tratam de obras autorrepresentativas, nem tampouco nos caminhos de um cinema autorreflexivo, mas sim da expansão da figura enunciativa na produção, que busca novas formas de produzir dissensos na representação e abarca, nessa pluralidade, também novas interpretações e outros diálogos espectatoriais, expandindo o sensível e ampliando as políticas da representação com alguma forma de mudança na circulação social das obras. Isso se dá a partir de uma tensão política, social

e cultural representada nos longas, mas também nas esferas da produção, perpassando os filmes, suas narrativas, os sujeitos que os produzem e os sujeitos que os recebem, em um diálogo constante entre obras, contextos e espectadores.

Referências

FOUCAULT, M [1969]. O que é um autor?. In: *Ditos e escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRASER, N. *Reconhecimento sem ética?* Lua Nova, São Paulo, n. 70, 2007, p. 101-138.

MOURINHA, J. Adirley Queirós filma o subúrbio que veio do espaço. *Público*, Locarno, 5 de ago. de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/TGqYXT>. Acesso em: 20 abr. 2018.

NODAL Cultura. Ela volta na quinta retrata família que poderia ser a sua. São Paulo, fev. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/7thNBh>. Acesso em 18 set. 2018.

ODIN, R. *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

ORTIZ, R. *Universalismo e diversidade: contradições na modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SOULEZ, G. La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel. In: *Communication & Langages*, 2013, p. 3-32.

Obras audiovisuais

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte, 2015. 93 min.

ELA volta na quinta. Direção: André Novais Oliveira. Produção: Filmes de Plástico, 2016. 107 min.

VOZES Brasileiras. *Diretor de “Branco Sai, Preto Fica” fala do olhar da periferia*. 19 abr. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/dDRCjm>. Acesso em: 20 abr. 2018.

8

RELATOS DE GUERRA E RECONHECIMENTO: INCURSÕES EM *A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER*

Ercio Sena (PUC Minas)

Juliana Gusman (PUC Minas)

“Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma ‘voz masculina’. Somos todos prisioneiros de representações e sensações ‘masculinas’ da guerra. Das palavras masculinas. Já as mulheres estão caladas” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12). É no sentido de fazer emergir vozes multiplamente femininas e recorrentemente silenciadas que Svetlana Aleksievitch se enreda em *A guerra não tem rosto de mulher*. Nascida na Ucrânia em 1948, a jornalista e escritora ganhadora do prêmio Nobel de 2015 explora, no conjunto de sua obra, as pequenas narrativas de seu povo, atravessado, marcadamente, pela utopia soviética. Segundo a própria autora¹, ela escreve sobre “o desaparecimento dessa utopia e como isso afeta a pessoa comum”. Juntamente com os livros *O fim do homem soviético*, *Vozes de Tchernóbil*, *As últimas testemunhas* e *Os rapazes de zinco*², *A*

guerra não tem rosto de mulher compõe seu quinteto sobre a grande utopia comunista.

Nesse livro, Aleksievitch contesta a narrativa hegemônica da II Guerra Mundial, engendrada, a seu ver, por meio de uma perspectiva masculina considerada universal que se volta, majoritariamente, para a celebração da vitória soviética, sem rastros de ambiguidades e contradições desse período. A jornalista acredita que as mulheres enfrentaram um dos maiores conflitos do século 20 de uma maneira particular e distinta. Embora em seu cotidiano elas contassem o evento a partir dos sentidos de suas experiências, os registros sobre esse passado eram feitos de histórias descritas por homens. A autora advoga que o mundo da guerra visto por olhares femininos não era conhecido: “Os relatos femininos são outros e falam de outras coisas. A guerra “feminina” tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação, e seu espaço sentimental.

¹ Entrevista concedida ao blog da Companhia das Letras. Disponível em <https://goo.gl/xx9Rki>.

² Apenas os dois primeiros foram lançados no Brasil, além de *A guerra não tem rosto de mulher*.

Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12).

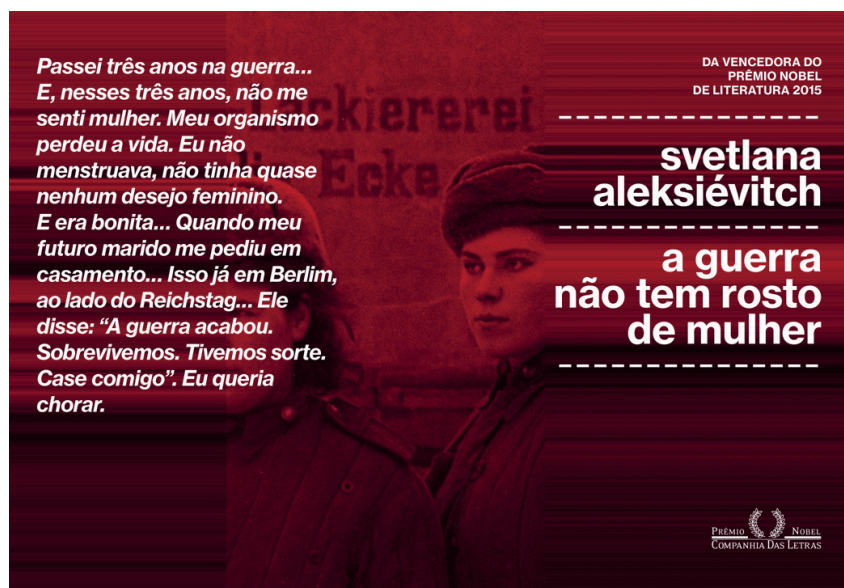


Imagem 1. Capa do livro *A guerra não tem rosto de mulher*, de Svetlana Aleksievitch

Aleksievitch busca desafiar a versão monolítica da “guerra certa”, trazendo para a cena o sofrimento, a dor, o sangue, a podridão e o sentimento eminente da morte que são, para ela, frequentemente apagados em prol do triunfo da narrativa do êxito. Sua proposta é desnaturalizar para sensibilizar: é tornar latentes marcas e cicatrizes, físicas ou não, que acompanham os sujeitos – especificamente os femininos – que se propuseram a defender a pátria. Afirma que deveria “escrever um livro sobre a guerra que provoque náuseas e que faça a própria ideia de guerra parecer repugnante” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 20).

A iniciativa de se relatar a participação das mulheres em guerras não é pioneira. Como a própria Aleksievitch demonstra, outras experiências foram realizadas em épocas e lugares diferentes. Menciona, por exemplo, o trabalho do historiador russo Nikolai Karamzin sobre mulheres eslavas que acompanhavam pais e maridos em conflitos no ano de 626. Entretanto, ainda não havia se observado o fenômeno feminino que se configurou no contexto específico da Segunda Guerra Mundial. Em todas as tropas soviéticas havia mulheres participando de todas as especialidades militares. “Surgiu até um problema linguístico: as palavras *tanquista*, *soldado de infantaria*, *atirador de fuzil*, até aquela época, não tinham gênero feminino” (Aleksievitch, 2016, p. 8). Foi por causa da presença massiva das mulheres no combate que o vocabulário teve que se ajustar.

Por meio da costura de diversos testemunhos, Aleksievitch constitui um relato polifônico, demonstrando que as visões acerca da guerra não são singulares e, muito menos, definitivas. Anos depois de quase um milhão de mulheres lutarem no Exército

Vermelho e adentrarem um mundo considerado absolutamente masculino, a escritora bielorrussa ambiciona sublimar suas vidas. Recuperando tradições da literatura russa que privilegiavam o registro de histórias orais – a exemplo de autores como Daniil Granin e Ales Adamovich – a autora opta por “recolher as vozes das ruas”, falas de testemunhas que ninguém notou e que poderiam oferecer múltiplas versões e interpretações do mesmo acontecimento, forjando, então, um “quadro único, de muitos lados” (BLOG COMPANHIA DAS LETRAS, 2016).

Entendo que estou lidando com versões, cada um tem a sua, e delas, do volume e do cruzamento delas, nasce a imagem do tempo e das pessoas que viveram nele. Eu não gostaria que, a respeito do meu livro, dissessem: os personagens dela são reais e nada mais. Que dissessem: é a história. Apenas a história (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 18).

Segundo Ricard San Vicente (2015), tradutor da autora na Espanha, seu trabalho se destaca, principalmente, pelo seu valor documental, combinando elementos do jornalismo e da literatura e inaugurando, a seu ver, uma escrita única. Conforme Figes (2017), a própria Academia Sueca, em ocasião de sua premiação, creditou a Aleksiévitich a invenção de um novo gênero literário, ancorado em uma espécie de “colagem de vozes humanas” registrada em centenas de entrevistas.

Supomos que o gesto crítico de *A guerra não tem rosto de mulher* se afirme tanto por meio de uma abordagem contra-hegemônica da Segunda Guerra Mundial e pela recuperação de experiências até então obnubiladas nesse contexto, quanto por estratégias formais e estruturais de um texto híbrido e profundamente reflexivo, que permitem a insurgência de seu posicionamento político. Longe de classificarmos o trabalho da autora em categorias absolutas, reconhecemos a articulação de elementos da narrativa jornalística, literária e testemunhal que, em confluência, edificam um relato lacunar, ruidoso, sujeito a intervenções e interpretações, na contracorrente de práticas orientadas, preferencialmente, para o fechamento e a dominação total do sentido do discurso. Problematizamos, portanto, como se efetuam essas imbricações.

“Sou uma historiadora da alma”

O tensionamento entre jornalismo e literatura tem sido, de fato, uma prática recorrente, fortalecida por meio da consolidação da reportagem a partir da década de 1960, um gênero nem sempre aceito de maneira pacífica por profissionais de ambos os campos. Foi considerada, por muitos escritores, como uma “forma bastarda” (SERELLE, 2014), que incorporava e combinava, polemicamente, o compromisso factual do jornalismo e a incendiária licença estética da ficção.

A despeito das críticas em relação a sua bastardia, a reportagem de cunho literário conquistou popularidade quando o jornalismo objetivo, prática dominante desde o final do século 19, deixou de ser encarado como um mecanismo de defesa contra a parcialidade e passou a ser considerado um instrumento reprodutor de “uma visão da realidade social que se recusava a examinar as estruturas básicas do poder e do privilégio” (SCHUDSON, 2010, p. 188). Os jornalistas começaram a exigir, segundo Neveu (2006), um texto mais ativo, “participante” e crítico diante de posicionamentos oficiais sobre assuntos públicos. Denunciavam que: “A 'notícia factual' não era apenas monótona e restritiva – ela era, em si, uma forma de participação, uma cumplicidade com as fontes oficiais cuja característica mais alarmante era alegar com tanta hipocrisia estar acima de considerações partidárias ou políticas” (SCHUDSON, 2010, p. 190).

Tendo como principal expoente o *New Journalism* estadunidense, a reportagem literária empenhou-se na retomada de uma narrativa elaborada por meio de sofisticados recursos estilísticos, pegando emprestado, conforme Wolfe (2005), as principais técnicas do romance realista, como a “realidade concreta”, o “envolvimento emocional”, a qualidade “absorvente” ou “fascinante” (WOLFE, 2005, p. 53). Reivindicava-se a emergência de uma subjetividade crítica, que pudesse fornecer um texto mais atento às narrativas das pessoas comuns e que refletisse, também, sobre a escrita do jornalismo em si.

Percebemos em Aleksievitch semelhanças com esse tipo de texto. Apesar de se distanciar de alguns recursos estilísticos mais comuns ao jornalismo literário, como a descrição detalhada de cenas ou o emprego de figuras de linguagem, a autora lança mão de técnicas inerentes à produção desse modelo de relato, como a observação participante e entrevistas em profundidade, visando, ainda, a um escopo bastante similar: e explicitação realista da vida cotidiana que foge de critérios de visibilidade de discursos hegemônicos, sem perder de vista o engajamento emocional do público leitor. Essa é, possivelmente, a maior aproximação do trabalho de Aleksievitch com a reportagem.

A valorização da história de sujeitos anônimos, tão fundante em *A guerra não tem rosto de mulher* e em seus demais livros, tem sido, em verdade, uma premissa crucial desse gênero jornalístico, que, ao longo de seu desenvolvimento no século 20, passou a ser avaliada a partir de seu comprometimento social. Serelle (2014), em diálogo com Rodríguez, afirma que esse tipo de texto mira, antes de tudo, uma vinculação ética e moral com realidades humanas que almeja acessar. A reportagem, assim como a obra de Aleksievitch, reconstrói, narrativamente, fatos que ocorreram com pessoas que realmente os viveram, almejando, de tal modo, romper barreiras – sociais, políticas, econômicas, regionais etc. – capazes de impedir que determinados grupos e sujeitos sejam reconhecidos e valorizados.

Entretanto, o trabalho da bielorrussa guarda dissonâncias com essa prática. Ainda que inclinações literárias permitam uma presença mais ou menos marcante da subjetividade do

repórter, grande parte dos trabalhos inseridos nessa estética foi elaborada de forma a ocultar as marcas do autor, que se mantinha, conforme Wolfe, absolutamente invisível, até mesmo no vanguardista Novo Jornalismo. Serelle (2009) destaca que, apesar de sua forte consciência narrativa, o enunciador do *New Journalism* “buscava anular, no discurso, marcas de sua pessoa passional, o que permitia que o narrador atuasse como um centro de consciências, apresentando as cenas pela perspectiva das personagens” (SERELLE, 2009, p. 36).

A guerra não tem rosto de mulher, em oposição, conta com a presença de uma narradora homodiegética que, conforme Motta (2008), constrói suas histórias a partir do “eu”. Aleksievitch elabora, então, uma narrativa duplamente testemunhal: primeiro, por transcrever, na primeira pessoa, o depoimento de seus entrevistados, que viveram uma experiência radical e que tentam narrar esse acontecimento; e segundo, por se automediar em seu próprio texto como “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento a história do outro” (PERES, 2017, p. 22). Ao expor reflexões e dilemas sobre seu processo de trabalho, “a própria experiência do narrador torna-se parte do fato a ser comunicado” (SERELLE, 2009, p. 39).

Eu faço um bocado de perguntas, seleciono os episódios e é assim que participo do ocorrido na criação de cada livro. Meu papel não se resume ao de alguém que ouve algo por alto na rua, mas sim também o de um observador e pensador. Para alguém de fora pode parecer um processo simples: as pessoas apenas me contam suas histórias. Mas não é simples assim. É importante tanto o que se pergunta, quanto o como se pergunta, além de o que se ouve e o que é selecionado de toda a entrevista. Não creio ser possível refletir de fato sobre o escopo mais amplo da vida sem a documentação, sem a prova humana. O quadro não ficará completo (ALEKSIÉVITCH, 2016, *online*).

Essas narrativas comprometidas com a recuperação do “eu” se desenvolvem, principalmente, a partir da *guinada subjetiva* da década de 1970 (SARLO apud SERELLE, 2009), que coloca em “primeiro plano argumentos morais apoiados no respeito ao sujeito que suportou os fatos sobre os quais fala” (SERELLE, 2009, p. 39), principalmente fatos ligados a acontecimentos-limite, como foi o caso das grandes guerras. Para Resende (2009), o processo dialógico que se estabelece em relatos desse tipo é capaz de gerar textos vivos, abertos a significações, uma vez que não são produzidos a partir do olhar de um autor onisciente. Trabalhos como *A guerra não tem rosto de mulher* podem atuar, pois, na construção de um *conhecimento narrativo*.

A narrativa, na concepção de Piglia (2015), não almeja dizer de maneira direta qual é seu sentido. Fundada a partir do próprio testemunho, das experiências e das subjetividades, ela está sempre aberta, sem encerrar sua significação, arquitetando modos de transmissão de uma verdade que é sempre enigmática. A narrativa rompe com a dicotomia entre o certo

e o incerto da tradição filosófica de conhecimento, conceitual e categórica, fazendo circular saberes outros, múltiplos, que, mesmo contrapostos, não necessariamente se eliminam. Na obra de Aleksiévitich, relatos dissonantes não suprimem a inteligibilidade de um tempo histórico, mas pluralizam as possibilidades de interpretá-lo. Não se ambiciona configurar uma história linear, ao contrário. Pretende-se evidenciar a complexidade resultante da tensão entre o espírito soviético que movia paixões e multidões e os horrores decorrentes da guerra, que muitas vezes ameaçavam a integridade desse espírito. Não obstante, o relato, ao não dar por feito seu sentido, permite-se ser reconstruído pela imaginação de quem o recebe, o que potencializa sua vinculação e seu engajamento.

A estrutura formal da obra de Aleksiévitich parece favorecer seu objetivo político, de fazer emergir realidades vividas por mulheres que foram, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, suprimidas por narrativas consideradas “oficiais” e legítimas. A autora mantém o rigor da apuração jornalística e o comprometimento com os sujeitos anônimos da reportagem, ao mesmo tempo em que conforma, por meio do testemunho, uma narrativa histórica perspectiva e situada, que abre mão de uma objetividade transcendente, de uma história que tenta apagar os “rastros de suas mediações” (HARAWAY, 1995). Visa, como sugere Haraway (1995), contestar e transformar sistemas de conhecimento dominantes por meio da formatação de capacidades de tradução de conhecimento entre grupos marcadamente desiguais em termos de poder. A construção de relatos que trazem a presença feminina no cenário da guerra não apenas humaniza esses acontecimentos como também amplia, por meio da linguagem, as dimensões do mundo e de saberes até então produzidos como inexistentes. *A guerra não tem rosto de mulher* age no reconhecimento de experiências que permaneceram, por muitos anos, ignotas.

“A guerra delas permaneceu desconhecida”

Para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2007), grande parte dos discursos que circulam *sobre e no* espaço social se orientam de acordo com uma “racionalidade indolente”, lógica totalizante e redutora ancorada em “conhecimentos preguiçosos”, que pouco se esforça para explorar possibilidades que a realidade de fato oferece. Inspirado pelo potencial emergente de novas teorias, Santos (2009) propõe um pensamento alternativo às atuais formas de produzir conhecimentos. Sem desconsiderá-las, alvitra o diálogo com experiências contra-hegemônicas desconhecidas sobre democracia, economia social, solidária e popular, bem como outras formas confrontativas de explicações sobre cultura, diversidade, cidadania, direito e biodiversidade. Para isso, o autor apresenta modelos originados no Sul global que se rivalizaram com esclarecimentos produzidos no Norte, constituindo com ambos uma ecologia de saberes. Os gestos identificados nessa orientação

impedem que experiências sejam desperdiçadas por não terem a legitimação dos centros de validação hegemônicos. Esses conhecimentos, antes mesmo que tenham sido produzidos, são desacreditados e pouco incentivados, se tornando invisíveis e desencorajados.

Para lidar com essa realidade e superar o desperdício da experiência, o autor propõe a crítica da razão indolente. Contesta, pois, essa racionalidade inerme que não se exercita o suficiente para lidar com a amplitude daquilo que é de fato existente. Essa escolha inibe a busca de alternativas diante de possibilidades inesgotáveis, reduzindo o mundo complexo a uma única dimensão, indiferente e hostil à riqueza de sua pluralidade. No uso das figuras de linguagem, o autor propõe elucidar a manifestação da razão indolente pela razão metonímica e pela razão proléptica.

Na razão metonímica, buscada na teoria literária, toma-se a parte pelo todo, ou seja: reduz-se a totalidade do real à ótica evidenciada pela observação dimensional da parte. A totalidade é explicada por esse fragmento porque se acredita em sua suposta homogeneidade. Nada mais fora dela interessa ou terá maior pertinência ou significação. Com isso, a história relatada pela testemunha comum ou pouco influente não será relevante, uma vez que já está incorporada nos grandes relatos mais significativos. Na negação dessa premissa, o esforço de Aleksiévitich transforma em literatura a voz do participante que ninguém notou, ampliando as dimensões de um relato inacabado do acontecimento histórico. O conceito restrito de totalidade faz subtrair o presente porque diminui suas dimensões, deixando sem proveito outras experiências que o constituem. O esforço da autora bielorrussa não dá forma a uma nova totalidade, mas a acrescenta e evidencia limites em pretensões de universalidade.

A outra forma de manifestação é a razão proléptica. Prolepse é um recurso estilístico no qual se antecipa algo ainda não conhecido, trabalhando uma antevisão, formando uma pré-noção do devir. Utilizada na literatura, o narrador trabalha o conhecimento do futuro pela percepção do presente. Refutam-se as objeções à configuração de uma realidade póstuma antecipadamente. Para Santos, a razão ocidental é assaz proléptica, pois quase não se abre a um ponto de vista que não seja de progresso e desenvolvimento. Isso posto, Aleksiévitich denuncia, hoje, desdobramentos de um passado discursivamente restrito na vida das mulheres que se somaram às tropas soviéticas, experiência que pouco puderam compartilhar. Dentro da narrativa única da vitória, não lhes coube uma autoafirmação que poderia favorecer um futuro no qual elas seriam vistas, também, como heroínas.

De forma a combater razão indolente, manifestada sob essas duas formas, Santos propõe expandir o presente e contrair o futuro. Sugere explorar a realidade que existe, na qual se vive, incluindo nela muitas outras experiências para que o futuro não seja dado por uma única dimensão, que seja aberto a outras possibilidades. A noção de futuro só é limitada porque as proporções do presente também são restritas. A atual contração do presente nos

impede conhecer outras vivências, diminuindo nossa capacidade de realizações, uma vez que não temos acesso ao conjunto das possibilidades em que essas realidades pungentes se manifestam. O autor propõe, então, uma Sociologia das Ausências, uma forma insurgente de ativar realidades produzidas como não existentes.

Esse é o escopo de Aleksievitch. O conjunto de narrativas das mulheres não pretende ser a história da guerra, mas, por outro lado, reivindica ser uma história “do ser humano na guerra”, de sentimentos, atenta à subjetividade dos sujeitos no envolvimento com esse acontecimento. Seria uma dimensão até então ausente que, a partir desses relatos, comporia o mosaico do real no qual eles se inserem. Se a guerra é capaz de cativar o espírito de homens ávidos pela ação e afirmação de seus propósitos, Aleksievitch entende que os sentidos para as mulheres, socializadas de maneira oposta, são outros. “Os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 20).

Em Silverstone (2002), percebemos que as mediações são fundamentais para construir um entendimento do mundo, pois elas fornecem materiais simbólicos que criam inteligibilidade sobre complexos da vida. Construções narrativas são modos importantes que definem a forma como a realidade é disposta e aparece no mundo, principalmente quando ela se encontra distante de nós. Todas as lutas por significação dependem não apenas da produção e viabilização desses relatos como, também, do engajamento da audiência em torno deles. Embora, no amplo exercício da mídia hegemônica, os discursos adquiram dimensões unilaterais, reducionistas e, por vezes dicotômicas, os olhares diversos lançados sobre uma realidade por outros atores acrescentam os referenciais simbólicos da experiência. Para além da corporeidade do mundo, as narrativas aparecem como formas de transcender e acrescentar o reconhecimento sobre diversas realidades, por vezes aprisionadas e reduzidas a estereótipos elaborados discursivamente.

A despeito da inevitável incapacidade da mídia ou de qualquer tipo de representação em incorporar o outro em sua inteireza no seu esforço de delimitar as noções do mundo, os sentidos buscados no trabalho de Aleksievitch contribuem com uma forma diversa de narrá-lo, desconectando acepções de uma alteridade construída em narrativas prevalecentes. Trazem uma tentativa de lidar de forma diferente com essa alteridade, apostando no desnudamento de um ambiente pouco familiar, ainda não domesticado. Pretendem abalar a confiança nos sistemas de significação instituídos, promovendo a realidade ausente como parte da totalidade do mundo circunscrito nos relatos sobre a guerra. Esse intento acrescenta, ainda, a pretensão de uma nova representação dessa realidade, aquela que apenas será compartilhada porque é impulsionada por experiências de desrespeito social ao papel que as mulheres tiveram na guerra, buscando instaurar relações de reconhecimento mútuo em um nível superior.

Para Honneth (2003), as lutas sociais por reconhecimento dependem de uma generalização de seus objetivos, erigida em torno de significações partilhadas. Partindo da hipótese que o reconhecimento se constitui intersubjetivamente, é fundamental que o sujeito, na relação com o outro, tenha suas capacidades e identificações admitidas em sua legitimidade. Quando essas condições são denegadas, a luta por reconhecimento no espaço público se constitui como forma de repor a estima e o autorrespeito.

O autor apresenta três formas de reconhecimento recíproco. Na primeira, as relações de afeto e amor entre os círculos mais próximos constroem a autoconfiança, a partir da qual o indivíduo se reconhece e se fortalece em proximidade com seus pares. Na segunda esfera, os outros são reconhecidos como sujeitos portadores de direitos. Neles nos referenciamos e exigimos, de modo relacional, reciprocidade. Em outras palavras, os indivíduos são dispostos nas relações sociais como sujeitos merecedores do reconhecimento do seu direito mediante o outro. Na terceira forma, o autor apresenta a estima social que, combinada com as duas esferas anteriores, permite reconhecer singularidades e diferenças pessoais, trazendo com elas contribuições diversas que são valorizadas pela comunidade.

A rejeição dessas instâncias de reconhecimento leva a sentimentos de vexação ou lesão psíquica que são enfrentados na recusa à violação de direitos, à desqualificação e ao apagamento social. Com isso, as experiências de desrespeito, ao mesmo tempo em que provocam sofrimentos e ofensas, são entendidas pelo autor como motor da luta por reconhecimento. Delas nascem reivindicações que buscam repactuar o autorrespeito entre grupos que têm sua relação mediada por polêmicas, representações indesejadas ou conflitos discursivos dispostos agonisticamente. Dessa forma, a experiência pode conduzir um coletivo a rejeitar formas de interpelação a que um indivíduo ou grupo como um todo sofre, uma vez que esse conjunto se identifica com as relações típicas dessa realidade. Para que isso ocorra, a semântica comum ao grupo deve ser construída na afirmação positiva da identidade partilhada, afirmando ideias e representações próprias de uma coletividade em suas experiências. O autor destaca o papel da ponte semântica em estabelecer elos entre pessoas, fortalecendo sua intervenção social. Assim, os motivos situados por essas resistências são construídos num quadro de sentidos que trazem práticas fortemente sedimentadas.

Retornando a Aleksievitch, notamos que, nos relatos sobre uma experiência de guerra, emerge, por meio de um grupo de mulheres, outra perspectiva sobre esse conflito, inegavelmente importante para se ampliar seu universo de compreensão. O temor pela morte, por exemplo, se faz presente em meio a todos os atores que partilham essa vivência, mas, para as mulheres, como reforça a escritora, essa condição pode acrescentar outros sentidos: “No centro, sempre o fato de não querer e não aguentar morrer. E é ainda

mais insuportável e angustiante matar, porque a mulher dá a vida. Presenteia. Carrega-a por muito tempo dentro de si, cria. Entendi que para as mulheres é mais difícil matar” (ALEXIÉVITCH, 2016, p. 21). Diz, ainda: “Desde a infância, os homens são preparados para que, talvez, tenham que atirar. Não se ensina isso às mulheres...elas não se aprontam para fazer esse trabalho...E elas lembram de outras coisas, de outra forma. São capazes de ver o que está escondido para os homens” (ALEXIÉVITCH, 2016, p. 20).

A busca dessas falas, bem como a vontade de dispô-las, é elaborada como resposta e motivação ao sentimento de lesão coletiva sentida, oferecendo ideias capazes de enriquecer normativamente distintas representações delas. De uma experiência negativa de reconhecimento, passa-se a outra experiência, desta vez, marcada pela positividade. *A guerra não tem rosto de mulher* se constitui no engajamento comum em busca da restituição do autorrespeito e do reconhecimento moral sobre a importância da participação das mulheres soviéticas na guerra. Nos depoimentos, a solidariedade é tecida entre narrativas conectadas por experiências de estimas mútuas. A incursão na história de sentimentos vivenciados no embate aproxima o gesto de Aleksievitch da experiência histórica.

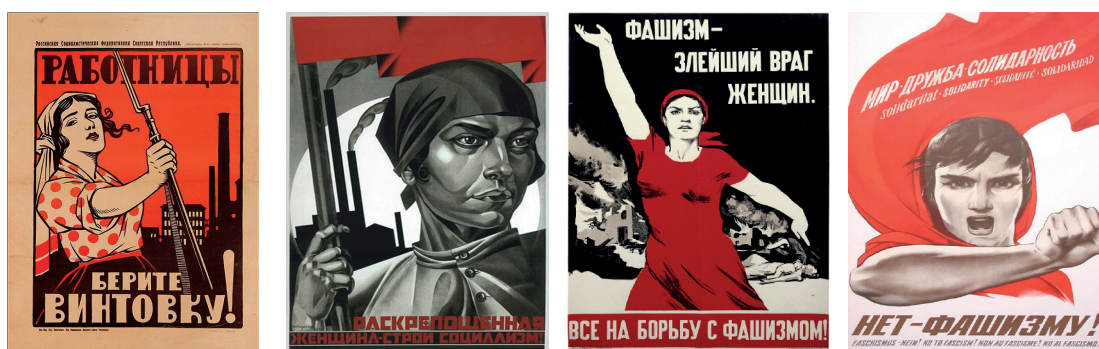
É possível encontrar pontos de convergência entre a iniciativa da bielorrussa e o esforço de E. P. Thompson. Honneth mostra que o trabalho do historiador se constituiu como um refúgio da tradição utilitarista das narrativas na história. Ao deslocar seu olhar para as camadas mais baixas da população, substituindo a normatividade dos relatos predominantes, Thompson incentivou e impulsionou estudos sobre representações morais cotidianas, capazes de revelar modos de resistência que se interpuseram aos processos de industrialização e submissão dos operários ingleses. Demonstra que as lutas reivindicatórias das classes trabalhadoras não eram motivadas apenas por desigualdades e privações que submetiam esses sujeitos. Entende que “[...] o que é considerado um estado insuportável de subsistência econômica se mede sempre pelas expectativas morais que os atingidos expõem consensualmente à organização da coletividade” (HONNETH, 2003, p. 263). Aleksievitch demonstra algo semelhante. Em seu livro, uma depoente, ao refletir a guerra como antecedente de um cotidiano nada glorificado apesar da vitória, acusa sua frustração com um presente que abdica de reconhecer os feitos de uma geração que se dedicou à luta contra o fascismo:

Mas não estamos sofrendo por culpa da nossa aposentadoria baixa e humilhante. O que mais nos fere é que fomos expulsos de um passado grandioso para um presente insuportavelmente mesquinho. Ninguém nos chama mais para ir às escolas, aos museus, já não precisam de nós. Se você lê os jornais, os fascistas são cada vez mais nobres, e os soldados do Exército Vermelho cada vez mais terríveis (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 28).

Para Honneth, a grande distância que separa o processo evolutivo abrangente e os singulares, cotidianamente experimentados, é que o processo geral só pode dar conta, minimamente, da realidade se disputas e relações por reconhecimento forem também referenciais da construção histórica. Os fenômenos sociais não serão suficientemente compreendidos se esses conflitos não estiverem presentes com todo seu potencial explicativo. O significado das lutas por reconhecimento se mede não somente pela conquista de outros patamares aceitos em sua legitimidade, mas também pelo desvelamento de formas estereotipadas ou distorcidas de reconhecimento. A narrativa de Aleksiévitich é uma incursão que, sem dúvida, problematiza uma realidade estabilizada e se exercita ativamente na produção de um novo sentido da guerra para elaborá-la em uma aparência diversa, em uma nova expressão.

“Os homens tinham medo de que elas não contassem direito a guerra”

Para refletirmos sobre experiências alternativas que emergem em *A guerra não tem rosto de mulher*, cotejamos elementos textuais que julgamos mais significativos nesse gesto. Optamos por tomar as três instâncias do reconhecimento propostas por Honneth como referências de análise, visando, dessa maneira, tornar ainda mais evidente a relevância política do trabalho de Aleksiévitich, que se esforça para recolocar em cena atores que foram historicamente condicionados à invisibilidade: “Às vezes é preciso percorrer um longo caminho, dar várias voltas, para escutar um relato da guerra “feminina” e não da “masculina”, como foi a retirada, o ataque, em que lugar do front...Exige não só um encontro, mas várias sessões. Como um retratista insistente” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 14).



Imagens 2-5. Cartazes soviéticos (da esquerda para a direita): “Trabalhadoras, peguem os rifles” (1917), “Mulher libertada, construa o socialismo!” (1926), “Fascismo – o inimigo mais cruel das mulheres” (1941), “Solidariedade – não ao fascismo” (1975)

Em uma primeira esfera do reconhecimento – que diz respeito às relações de afeto em círculos de sociabilidade mais próximos – podemos perceber, por meio dos testemunhos transcritos na obra da bielorrussa, a marcante interferência de diferentes sujeitos na construção – ou desconstrução – da autoconfiança das ex-soldadas do Exército Vermelho. Se durante a guerra as mulheres conseguiram conquistar, entre seus pares, um patamar de respeitabilidade equiparável ao dos homens – ocupando diversos cargos militares, recebendo medalhas e condecorações e, até mesmo, sendo tratadas com um carinho particular, como “irmãzinhas” –, no pós-guerra esse prestígio foi sendo gradativamente enterrado à medida que se consolidava a narrativa da vitória.

Ao não conseguirem fazer valer suas experiências no discurso “oficial”, as mulheres tiveram seus papéis ressignificados não por elas, mas por aqueles que se julgavam detentores desse saber legitimado. Sem essas personagens, a União Soviética provavelmente não teria vencido a guerra, mas ainda assim imperou a perspectiva masculinista que as recolocou em uma condição de inferioridade. A despeito de suas conquistas no período relatado, prevaleceu a ideia do feminino sedimentado por meio de estereótipos hierarquicamente situados, trazendo marcas da subalternidade, do frágil, do irracional, aparecendo como o outro – domesticado – de um universal que é masculino. No âmbito das relações pessoais, *A guerra não tem rosto de mulher* ilustra, em diversos momentos, a ação de maridos de ex-combatentes orientada para o silenciamento de suas memórias.

Essas relações de afeto e proximidade mais dificultaram a afirmação dessas mulheres no ciclo das relações íntimas do que as fortaleceram em busca de outras formas de reconhecimento. O amor, seja ele filial, sexual ou de amizade, desenvolve a confiança para que sujeitos busquem satisfação social para suas carências. Essa busca será feita no contato com o outro que, apesar de diferente de nós, precisa nos reconhecer em nossas condições e capacidades, porque deverá receber, em contrapartida, o mesmo respeito que nos é dado. No livro, notamos a precariedade desse processo. Para Aleksievitch, a presença cerceadora de familiares e amigos em suas conversas era determinante no comportamento das entrevistadas.

Estive com uma família... Tinham lutado o marido e a mulher. Se conheceram no front e se casaram lá mesmo (...) O homem na hora mandou a mulher para cozinha: “Vá cozinhar alguma coisa para a gente.” A chaleira já tinha fervido, os sanduíches já estavam preparados, ela sentou conosco, mas o marido a fez levantar ali mesmo [...] Depois dos meus pedidos insistentes, ele cedeu lugar, a contragosto, dizendo: “Conte como eu te ensinei. Sem chorar e sem essas ninharias de mulher; que queria ser bonita, que chorou quando cortaram a trança”. Depois ela confessou para mim, sussurrando: “Ele passou a noite estudando comigo de história da Grande Guerra Patriótica. Estava com medo por mim. E agora deve estar aflito de que não lembre direito. Não lembre do jeito certo (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 21).

Nesse depoimento, podemos notar, pelo gesto do marido, seu desejo de reposicionar a própria esposa em um lugar que, em sua visão, legitimamente lhe compete: o da cozinha. Reforça o suposto pertencimento da mulher ao espaço doméstico, privado, alheio aos debates públicos – que deveriam ficar a cargo, exclusivamente, dos homens. Quando desiste de apartá-la do debate, o faz por insistência da autora. A entrevistada, por sua vez, parece ceder aos argumentos de seu marido, provavelmente por internalizar e incorporar uma posição subalternizada. Isso nos mostra que a autoconfiança dessa mulher, elemento fundamental para que o reconhecimento se torne possível, foi sendo estilhaçada pela pressão simbólica sofrida ao longo dos anos.

Para seu cônjuge, sua experiência na guerra foi menos importante, senão errada. O homem parece considerar a perspectiva de sua esposa – e elementos da feminilidade que possivelmente a rodeavam naquele momento – uma ameaça à versão que considera correta: a oficial e universal, ou seja, a masculina. O sofrimento de uma jovem e a dimensão individual da batalha parecem se tornar menos importantes quando contrastados com uma narrativa supostamente coletiva, de êxito. Frente à vitória, não caberia o sofrimento humano que poderia confrontá-la, mesmo que periféricamente, em sua complexidade. O olhar feminino parece ser, antes de tudo, uma ameaça. Fenômeno semelhante podemos ver nesta outra fala: “E por que veio falar comigo? Devia falar com meu marido, ele adora recordar. Como se chamavam os comandantes, generais, o número das unidades. Ele lembra de tudo. Mas eu, não. Eu lembro só do que aconteceu comigo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 46).

A impessoalidade da grande narrativa da guerra não afeta o reconhecimento que os homens possam vir a ter por sua participação nos embates. Eles são os sujeitos “naturais” desse contexto e por isso não precisam afirmar a legitimidade de suas ações. As mulheres, embora tenham conseguido alçar posições de respeito durante os quatro anos de conflito – algo que, percebemos, foi feito com muita insistência e sob muita resistência – são confrontadas, nos anos seguintes, pelos mesmos valores machistas que pautavam suas relações anteriormente. A desigualdade de gênero as atinge com ainda mais força, uma vez que ousaram desafiar percepções sobre o feminino socialmente legitimado.

Voltei para meu vilarejo com duas Ordens da Glória e várias medalhas. Passei ali três dias, e no quarto dia minha mãe me tirou da cama cedinho, enquanto estavam todos dormindo: “Filhinha, eu fiz uma trouxa para você. Vá embora... Vá embora... Suas duas irmãs menores ainda estão crescendo. Quem vai se casar com elas? Todo mundo sabe que você passou quatro anos no front, com homens...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 39).

A mãe dessa outra entrevistada reproduz, também, o preconceito masculinista revigorado pela impossibilidade das mulheres em reivindicar suas próprias histórias. Após participarem da guerra, não conseguiram provar que de fato exerciam, com

precisão, as mesmas funções que os homens, e que, logo, mereceriam o mesmo reconhecimento. Em direção oposta, passam a ser consideradas “menos mulheres” por assumirem papéis comumente reservados aos colegas do gênero masculino. O que fica no imaginário social não é a capacidade dessas pessoas de ocuparem lugares em condições de igualdade, mas a incapacidade de se enquadrarem em um estereótipo de mulher que permanece sendo socialmente desejado.

Minha filha me ama muito: sou a heroína dela. Se ela ler o seu livro, vai sofrer uma grande decepção. Sujeira, piolhos, uma infinidade de sangue – tudo isso é verdade. Não nego. Mas será que a lembrança disso é capaz de dar origem a sentimentos nobres? Preparar alguém para um grande feito? (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 23).

Novamente, percebemos a autocensura que percorre pensamentos e atitudes dessas personagens, já convencidas de que suas vivências são prejudiciais para que haja aceitação no convívio social. Se não conseguem partilhar com os homens a vitória, tampouco conseguem reviver as pequenas grandes derrotas da guerra, pouco condizentes com a delicadeza feminina que lhes é esperada.

Ao tratarmos dos outros níveis de reconhecimento de Honneth, observamos que tanto no reconhecimento jurídico como na estima social as pessoas são respeitadas pela posse de algum atributo de valor que é consensualmente compartilhado, sendo, por isso, pessoa digna de apreço do outro. No campo jurídico, é importante saber como essa condição é alcançada, porque a validade que se requer do reconhecimento no direito passa por formas também perfilhadas de legitimação. Elas constituem um sistema de valores que permite corroborar ou não características dignas de reconhecimento. Os direitos liberais de participação masculinos foram alcançados antes que as mulheres pudessem gozar de condições equivalentes nas sociedades capitalistas, mas mesmo no momento em que a participação delas se deu em nome da luta de toda a sociedade soviética contra o fascismo, até outras mulheres não se solidarizaram com elas.

Depois da guerra eu trabalhava como diretora de uma fábrica de pão. Fui a uma reunião, e a diretora de um conglomerado, também mulher, viu minhas medalhas e falou na frente de todos: “Por que está usando isso, como se fosse um homem?”. Ela mesma usava uma medalha de trabalho, trazia sempre na jaqueta, mas minhas condecorações de guerra não a agradavam por algum motivo. Quando ficamos a sós na sala, contei sobre a Marinha, ela ficou incomodada; mas aí perdi a vontade de usar as medalhas. E agora não as uso mais. Mas tenho orgulho (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 141).

O que foi motivo de orgulho para os homens não foi percebido ou estendido na mesma proporção às mulheres. Não bastava ter a posse das medalhas como uma forma de reconhecimento da participação na guerra, faltava ainda assegurar uma afirmação

pública na qual o uso da distinção honorífica fosse respeitado como uma atividade digna de condecoração e orgulho, não de vergonha. A ausência de reconhecimento mútuo e solidariedade é abstraída num esforço de reordenamento das normas morais. O depoimento acima se insere como uma ação que busca restaurar a consideração negada por mulheres das quais se deveria esperar solidariedade. “...O autorrespeito é para a relação jurídica o que a autoconfiança era para a relação amorosa...” (HONNETH, 2003, p.194).

Na ausência do reconhecimento de outras mulheres, até o orgulho ainda existente tornou-se obnubilado pela pressão social. Enquanto o direito se fundamenta em um *medium* de reconhecimento, aplicável universalmente a qualquer um, a estima social depende do respeito aos indivíduos, independente de sua condição. Ela afirma as diferenças e não admite que a simples manifestação delas permita uma relação de menor apreço ou respeito mediante os outros.

A individualização dos atos heroicos marca a história e reserva às pessoas confirmadas nessa condição o prestígio de terem sido importantes nesse processo. Nas narrativas vitoriosas, o papel dos que lutaram no front era reverenciado em todo o território. Em relação às mulheres, nem sempre isso foi observado. Viver essa condição, tendo o seu papel apoucado na grande história, reduziu as homenagens à desfiguração em outras narrativas subterrâneas que se afirmaram em meio às próprias congratulações institucionais. Havia sobre elas forças do cotidiano que agiram na depreciação e no menosprezo das mulheres que ousaram a desempenhar o papel dos homens.

A estima social passa por reconhecer, mesmo em condições biográficas e de papéis assimétricos, a valorização recíproca da capacidade de indivíduos em suas diferenças. Estas não são significam inferioridade. Demandam uma relação ética com o outro, admitindo a sua condição de diferença como riqueza social, uma dimensão complementar que eu não consigo alcançar. A distinção social é tributária de uma identidade coletiva por meio da qual a pessoa se realiza como parte de conquistas amplas de um coletivo. Entre os componentes do grupo são construídos laços de solidariedade, porque cada membro se percebe estimado por outros. Enquanto a guerra durou, essas relações se mantiveram no âmbito de uma grande coletividade que se rompeu quando o cessou o confronto com os nazistas.

Não dividiram a vitória conosco. Isso era ofensivo... Incompreensível... Porque, no front, os homens tinham uma relação maravilhosa conosco, sempre nos protegiam; na vida de paz, nunca vi nos tratarem bem assim. Na retirada, às vezes nos deitávamos para descansar na terra nua, e eles próprios ficavam de *guimnastiorka* e nos davam seus capotes: “Meninas... Tem que cobrir as meninas...”. Se encontravam um pedacinho de algodão, de curativo: “Tome, pode servir para algo...”. Dividiam a última torrada (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 156-157).

Os indivíduos tinham orgulho do grupo no momento em que as relações impuseram um cotidiano bélico das confrontações. A experiência da afeição pessoal possibilitou uma confiança emotiva refletida em atitudes de cuidado e dedicação que se esvaíram nas circunstâncias de um tempo de paz. O apreço recíproco fez emergir valores mutuamente considerados, criando referências experimentadas em uma causa e ações comuns no período da guerra. No entendimento de Honneth, essa simetria é fundamental para sustentar laços de solidariedade e reconhecimento, “...simétrico significa que todo sujeito recebe a chance, sem graduações coletivas, de experienciar a si mesmo, em suas próprias realizações e capacidades, como valioso para a sociedade” (HONNETH, 2003, p. 211).

A condição de combatentes homenageadas institucionalmente não foi acompanhada do reconhecimento social. Isso gerou confrontações simbólicas até com mulheres e antigos companheiros de front, causando lesões de ordem psíquica e até de retração diante do orgulho das conquistas que deveriam ter sido celebradas em torno da vitória contra o fascismo. O triunfo soviético concorreu com outros relatos empenhados em desidratar a potência de forças humanas que se superaram em busca da afirmação de um projeto de sociedade. As mulheres se viram heroicamente impingidas a participar da defesa de um mundo novo, colocando sua vida e juventude a serviço de uma causa comum. Aquelas que superaram a experiência da guerra e viveram o período posterior viram seu reconhecimento esvanecer, mas não ser eliminado.

O gesto de Aleksievitch retoma uma pequena parte da história de um vultuoso investimento humano que a grande história não assinalou. Retirou das sombras e do apagamento uma realidade esmaecida nos grandes relatos para ampliar a noção do que foi a guerra. A tenaz afirmação por reconhecimento dessas mulheres no presente possibilitou uma nova escrita do passado. Haverá sempre uma abertura exegética para que os horizontes do presente sejam alargados e os do passado sejam refeitos quando canais de expressão como este possibilitarem emergir comunidades de valores silenciadas.

Referências

ALEKSIÉVITCH, S. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FIGES, O. A nova história de Svetlana Aleksievitch. *Revista Piauí*. Disponível em: <https://goo.gl/QfRa0x>. Acesso em: 24 set. 2017.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. Campinas, 1995.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: 34, 2003.

MOTTA, L. G. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: BENETTI; LAGO. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

NEVEU, E. *Sociologia do jornalismo*. São Paulo: Loyola, 2006.

PERES, A. C. *O que resta dos fatos*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2017, 182 p.

PIGLIA, R. *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

RESENDE, F. O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 18, p. 31-43, 2009.

SAN VICENTE, R. Por que você precisa ler Svetlana Alexievich, a nova Nobel de literatura? *Jornal El Pais*. Disponível em: <https://goo.gl/C7hJkh>. Acesso em: 24 set. 2017.

SCHUDSON, M. *Descobrimos a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos*. Petrópolis: Vozes, 2010.

SERELLE, M. Formas bastardas: reportagem e vida anônima. *Revista Rumores*. N.25, v. 8, jan.-jun. 2014.

SERELLE, M. Jornalismo e guinada subjetiva. *Estudos em Jornalismo e Mídia*. V. 2, 2009, p. 167-179.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. In: *New Literary History*. V. 33, n. 4, 2002.

SOUSA SANTOS, B. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2009.

UMA CONVERSA com Svetlana Aleksievitch. *Blog Companhia das Letras*, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/ftXZ3g>.

WOLFE, T. *Radical Chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

9 | (RE)VISITAR O OUTRO NAS MÍDIAS: EMPATIA E ALTERIDADE NO JORNALISMO E NA FICÇÃO SERIADA

Fernanda Elouise Budag (FAPCOM/USJT)

José Augusto Mendes Lobato (UAM/USJT)

Habitualmente, somos apresentados nos estudos de comunicação à ideia de que a partilha de identidades é um dos principais efeitos gerados pela atividade das mídias. Tal noção, apesar de extremamente pertinente ao campo, conduz a um debate quase sempre orientado à formação de laços de pertencimento, à construção do senso de eu/nós e à familiarização – ou rotinização, como diria Serge Moscovici (2013) – de representações tornadas sociais. Ou seja, supõe-se, nessa leitura, uma ênfase excessiva nos eixos da proximidade, do reconhecimento e da identificação; aspectos que, definitivamente, não são exclusivos em uma configuração de sociedades na qual ver o outro também se tornou um requisito para a estabilização do *socius*.

Cada vez mais, e aqui fazemos alusão ao pensamento de Roger Silverstone (2002) e sua interpretação por Marcio Serelle (2016), somos dependentes de processos de mediação que reforçam a influência das mídias na experiência cotidiana, trazendo-nos imagens, discursos e codificações

que permitem apreender o desconhecido, tornando-o legível, compreensível e visível. Embora sejam frequentemente desiguais, esses processos têm caráter “transformativo” e “dialético”, “cada vez mais miscível”, diz-nos Serelle, por envolver “não somente a codificação midiática, mas as diversas formas de decodificação, na interação dos indivíduos com os meios”, e “a interação entre os próprios indivíduos, grupos e instituições que se utilizam dos recursos simbólicos, providos midiaticamente, em suas ações e relações cotidianas” (SERELLE, 2016, p. 79).

Serelle dirá que o universo da mediação é marcado por crescente inclusividade, apesar de suas verticalizações e problemáticas – e entenderá que uma crítica efetiva desses processos é um meio para entender como ocorre a significação da alteridade e da diversidade no contemporâneo. Em suas palavras, devemos entender que “o estabelecimento de uma relação crítica com a mídia deve passar, necessariamente, pelo desafio da

mediação, que constitui a comunicação dos meios e que falha no reconhecimento da alteridade e da diversidade” (SERELLE, 2016, p. 89).

Reconhecendo, portanto, a necessidade da crítica dos processos de mediação que levam à descoberta do outro – entendido aqui em suas dimensões geográfica, ou seja, de distância espacial, e também sociocultural –, buscamos neste texto discutir os modos com que a alteridade pode ser revisitada, ou seja, problematizada, a partir de vestígios presentes em gêneros e formatos midiáticos relativamente tradicionais e em um viés que abarca os processos de exclusão, nos campos de gênero/sexualidade e da desigualdade social. Para isso, lançamos foco sobre a ficção televisiva seriada (na forma da telenovela brasileira *A força do querer*, de Glória Perez, exibida pela Rede Globo em 2017) e o jornalismo interpretativo (na forma de crônicas e reportagens da jornalista Eliane Brum para a revista *Época* e o jornal *El País*), a fim de observar o tratamento de duas temáticas – respectivamente a transexualidade¹ e a contaminação por amianto de trabalhadores de empresas brasileiras – em seus textos.



Imagem 1. Cena da telenovela *A força do querer* com personagem trans em crise com sua imagem. Fonte: <https://goo.gl/27iiZ5>

¹ Assumimos aqui trans, transgênero e transexual como sinônimos para nomear a inadequação de identidade de gênero com o gênero designado.



Imagem 2. Páginas da reportagem “A maldição do amianto”, de Eliane Brum. Fonte: BRUM, 2001

Busca-se, assim, entender como mesmo gêneros pertencentes às mídias hegemônicas podem atuar como instrumentos de visibilidade (ROCHA, 2009), promovendo construção de empatia e releitura das imagens do outro a partir de um lugar de experiência – narrado tanto pela lógica do factual, a partir da captura da experiência vivida e sua conversão em texto informativo, quanto pelo ficcional, usado como meio de dar a ver histórias de vida que enfatizam silenciamentos e o (não) lugar atribuído a esses sujeitos no espaço público.

A partir de um recorte teórico-metodológico que abrange os estudos culturais, a filosofia e a análise do discurso, examinamos algumas manifestações de olhar empático a respeito de universos e sujeitos submetidos a processos de exclusão, lançando a hipótese da existência de uma força revisionista nas narrativas de alteridade disseminadas pelos meios de comunicação, presente em maior ou menor medida, inclusive, em suas produções de maior relevo.

A representação, o eu/nós e o outro: questões de linguagem

Nossa perspectiva teórica, neste trabalho, abrange os estudos de linguagem, da cultura e do discurso, com ênfase nos debates tratados por diferentes autores a respeito das representações e identidades, do complexo processo de demarcação do outro e dos limites e responsabilidades envolvidos na mediação de alteridade. É dentro deste processo que, entende-se, podemos encontrar vestígios de uma postura de empatia e

revisão em produtos midiáticos contemporâneos, como o jornalismo interpretativo e a ficção seriada aqui tomados como objetos de análise.

Um primeiro operador conceitual pertinente a nossa análise é o de *representação* – termo que alude, em diferentes áreas de conhecimento, à produção conceitual sobre objetos, cenas, fenômenos e sujeitos da experiência cotidiana, executada sobremaneira pela linguagem. Uma conexão arbitrária entre o vivido e o representado, porém, é contestada quando assumimos os limites deste processo, em uma discussão muito pertinente desde a filosofia clássica até os estudos de linguagem do século 20. É o que Stuart Hall (2016) aponta, em *Cultura e representação*, quando distingue a postura reflexiva da representação – erguida em um viés essencialista – da visão construcionista, que evidencia a seletividade e intersubjetividade implícitas ao ato de representar.

Como diz o autor, “a essência da linguagem [...] é a comunicação, e essa, por sua vez, depende de convenções linguísticas e códigos compartilhados” (HALL, 2016, p. 48); por isso, ela é dotada de caráter eminentemente social – e uma visão construtivista parece a mais acertada para Hall, por aludir à formação de sistemas representacionais quando tentamos dizer algo sobre o mundo. Essa reflexão em muito se aproxima da visão aristotélica sobre a mimese – vista, acima de tudo, como uma produção criativa, e não uma imitação com pretensão de fidelidade especular com relação ao real.

Na esteira do pensamento de Mayra Gomes (2008), entendemos que a conversão de experiências concretas em representações linguísticas gera uma espécie de ordenamento e organização das experiências, a partir da assunção de uma ordem simbólica; é este recorte de mundo, que requer a produção de campos de partilha de elementos identitários e, naturalmente, a demarcação de limites, que nos permite visualizar uma realidade construída a partir de referenciamentos linguísticos.

Como diz Gomes, é nessa ordem simbólica que se organiza o mundo, “como ele pode ou deve ser visto” (GOMES, 2008, p. 26). Surge aí, em nossa perspectiva, uma conexão lógica entre as representações, construções por excelência desse campo, e a constituição das identidades, também parte indissociável do ordenamento simbólico. A partir de classificações que dão a ver o que é familiar, próximo, compartilhado, as produções da linguagem estabelecem repertórios comuns, saberes consensuais e visões de mundo dominantes em determinado ambiente cultural – e, como diz Hall (2001, p. 48), em citação célebre, as identidades vão-se formando e transformando em meio ao representar, ao sabor de atualizações do *socius* e experiências de culturas, valores e costumes que acessamos ao longo da vida.

Entendemos, assim, que as representações constituídas em diferentes gêneros e formatos, na mídia ou nas mais simples interações cotidianas, são lugares de configuração e disciplinarização de nossas experiências, mostrando-nos um mundo feito de linguagem, de

sentidos socialmente erguidos e por isso capaz de nos aportar uma noção de identidade (ou eu/nós) minimamente estável. Processo esse que, como nos aponta Jesús Martín-Barbero (2004), é cada vez mais fluido e instável no contexto da cultura midiática: como diz o autor, em seu estudo que abarca a produção televisual latino-americana, hoje somos dotados de “identidades com temporalidades menos ‘longas’, mais precárias”, que combinam ingredientes de mundos culturais diversos e que são “portanto atravessadas por trechos descontínuos, por não-contemporaneidades, nas quais intervêm gestos atávicos, resíduos modernistas, inovações e rupturas radicais” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 153).

Esse cenário evoca de maneira ainda mais urgente a questão da alteridade – que consideramos fundamental à reflexão sobre quaisquer operações contemporâneas de representação por meio das mídias. Kathryn Woodward (2000, p. 41), em suas discussões sobre o conceito de diferença, aponta que este é uma necessidade lógica para a demarcação das identidades, já que estas são representadas não apenas pelo evidenciar de semelhanças, mas também pela separação, pela oposição – pela construção de barreiras que separam Nós e Eles, em suma, em linha com o que também discute Gomes (2008). É aí que emerge, portanto, o outro como uma necessidade lógica, uma componente indissociável dos processos de representação cultural.

Ancoramo-nos, em especial, nas reflexões de Homi Bhabha (1998) sobre a produção do “espaço-nação” para entender de que modo o outro é narrado de forma complexa e multiforme, a fim de constituir universos de familiaridade e enquadrar simbolicamente quem está fora das fronteiras do eu/nós. Segundo o autor, “a demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade” (BHABHA, 1998, p. 77). Essa diferença implica a formação de identidades “essencialistas”, que operam em uma redução de complexidade que reflete disputas discursivas e tensões pelo poder no processo de representar.

Assim como outros estudiosos do campo da cultura e das dinâmicas pós-coloniais, Bhabha aponta que o processo de escrita da nação – também abordado por Hall em sua análise das narrativas nacionais – envolve e mobiliza um trabalho de síntese de elementos culturais, a fim de conferir unidade ao universo em questão. Nas palavras do autor, “os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem se repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais” (BHABHA, 1998, p. 207). Esse processo, por natureza, estipula uma quebra na natureza dinâmica do corpo social, em prol de uma narrativização coesa da experiência coletiva – algo que em muito explica determinados processos de silenciamento e apagamento de identidades não hegemônicas, postas em lugar subalterno em função de relações de poder e hegemonia diversas:

Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação (BHABHA, 1998, p. 207).

Esse processo, porém, não é assim mantido, como que por inércia; ao contrário, é marcado por reações contrárias naturais à dinâmica da vida social, por disputas de lugares e posições pelos sujeitos e grupo. É preciso, diz-nos Bhabha, ir além da ideia da identidade única, estabelecida e estável e reconhecer a existência de lugares de fissura e quebra no texto identitário. De “um” outro, passamos a falar em outros, sempre no plural: o outro que está fora dos espaços da comunidade simbólica e, também, aquele que emerge como contra-narrativa dentro de seus próprios muros, rebatendo e evidenciando processos hegemônicos:

Uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua “diferença” é transformada de fronteira “exterior” para sua finitude “interior”, a ameaça de diferença cultural não é mais um problema do “outro” povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um (BHABHA, 1998, p. 213).

Os objetos que aqui trazemos para debate são claras demonstrações deste outro-contra-narrativo citado por Bhabha (1998): mais que ao “exótico” ou ao “estrangeiro”, ao que está fora das fronteiras e que – nas palavras de Arlindo Machado (2008) – me seduz, falamos de um outro invisibilizado e submetido a processos de apagamento, em prol de representações essencialistas de nossa experiência coletiva como brasileiros. Deriva, de tal notação, um debate igualmente pertinente à análise aqui proposta sobre as posturas e atitudes que tomamos diante do outro quando assumimos – dentro das diferentes áreas da comunicação social – o papel de mediadores da alteridade.

Mediação de alteridade: posturas e responsabilidades

Problematizar como tratamos o outro nas interações sociais e, de modo mais amplo, nos discursos das mídias exige reconhecer que diferentes posturas, situadas entre a assimilação e a aniquilação pura da diferença, podem ser adotadas no contato com a alteridade. As chaves desse processo estão, na filosofia do diálogo de Martin Buber (2001), associadas às relações eu x isso e eu x tu.

De maneira breve e sintética, o autor afirma que na primeira estrutura de relação, de caráter instrumental, nossa interação com o outro se baseia na satisfação de necessidades e em certa funcionalidade pragmática que, na perspectiva de Buber, não dá conta da complexidade daquele com quem nos relacionamos. Para isso, seria

necessário assumirmos uma conexão eu x tu, ou seja, reconhecendo a alteridade como sujeito e não objeto, em uma postura de empatia e compreensão que, por fim, acaba por revelar a nós mesmos. Como diz o autor, em frase bastante célebre, “o Eu se realiza na relação com o Tu” (BUBER, 2001, p. 10).

Ideias semelhantes são também discutidas pelo linguista Tzvetan Todorov em *A conquista da América: a questão do outro* (1993), obra que evidencia diferentes posturas tomadas em relação à alteridade que oscilam entre a compreensão, a assimilação ou até mesmo o aniquilamento.

Como nos sinaliza o autor, o diálogo com o outro implica acima de tudo um reconhecimento de sua qualidade de sujeito. Caso isso não ocorra – e este é o caso citado pelo autor a partir do exemplo do colonizador espanhol quando da descoberta da América, em seu contato com os povos nativos do continente –, a tendência é que se assumam uma postura predatória, sem qualquer empatia, com a alteridade, tomando-a como objeto de exploração a partir de interesses unilaterais. Nas palavras de Todorov:

[...] é falando ao outro (não dando-lhe ordens, mas dialogando com ele), e somente então, que reconheço nele uma qualidade de sujeito, comparável ao que eu mesmo sou. [...] Se a compreensão não for acompanhada de um reconhecimento pleno do outro como sujeito, então essa compreensão corre o risco de ser utilizada com vistas à exploração, ao ‘tomar’; o saber será subordinado ao poder (TODOROV, 1993, p. 128).

Acreditamos que o debate trazido por Buber e Todorov, centrado nas interações humanas, ganha ainda mais relevância em contexto de ampla expansão dos contatos mediados com universos socioculturais, étnicos e geográficos, essencialmente por meio das mídias eletrônicas surgidas ao longo do século 20. Para problematizar essa questão, devemos evocar Silverstone (2002) e sua análise do papel dialético da mediação, um processo que envolve tanto a crescente influência dos meios de comunicação sobre a experiência de mundo quanto o papel de outras instâncias e interações na definição de nossos universos de familiaridade e representações sobre o próximo e o distante.

Entendida em suas dimensões tecnológica e social, e considerando seu potencial de produzir sociabilidade, empatia e conexão entre as pessoas, a mediação é entendida por Silverstone como um processo neutro, cujas qualidades positivas ou negativas derivam do modo com que o outro é interpelado, ouvido, interpretado e lido nas interações com o eu/nós. Duas implicações se mostram fundamentais para entendermos a responsabilidade e a ética envolvidas nos processos de mediação de alteridade. Em primeiro lugar, o potencial ao mesmo tempo inclusivo e excludente dessa atividade, dando a ver outro(s) ao mesmo tempo em que silêncios e ocultamentos podem ser gerados, fruto da postura que assumimos em relação a ele.

Em segundo lugar, destaca-se a necessidade de, nas palavras de Silverstone (2002), mantermos uma “distância apropriada” à hora de falar em nome de outro. Esse distanciamento mínimo seria requisito para respeitarmos a alteridade em nossas relações mediadas, a fim de que possamos “criar e sustentar um senso do outro suficiente não apenas para a reciprocidade, mas também para uma postura de cuidado” e responsabilidade para com ele (SILVERSTONE, 2002, p. 14, tradução nossa). Uma postura que, acreditamos, torna-se fundamental no contexto dos processos midiáticos, em que frequentemente há distanciamentos e relações de poder implícitas ao ato de falar-em-nome-do-outro ou torná-lo visível a audiências incapazes – por fatores estruturais ou socioculturais os mais variados – de conhecê-lo em sua experiência concreta imediata.

Tais ideias dialogam diretamente com o que consideramos uma postura revisionista, empática e de abertura à compreensão da alteridade no jornalismo interpretativo praticado por Eliane Brum em diferentes veículos jornalísticos, bem como na ficção televisiva de Glória Perez: para além de simplesmente exibir o outro (ou, como neste *corpus*, aquele que é excluído em alguma medida), acreditamos que tais obras exercitam uma postura aberta em relação à alteridade em gêneros e formatos tradicionais, não vinculados a iniciativas alternativas de mídia – portanto, hegemônicos em seus modos de representar, narrar e dar a ver. A fim de verificar a veracidade de tal hipótese, partamos, então, à leitura e à crítica dos discursos produzidos no jornalismo e na ficção sobre o outro.

Corte e método: a análise dos discursos e vestígios do/sobre o outro

Neste espaço, aprofundamos o aporte teórico empregado para a investigação do *corpus* que compõe nosso objeto empírico: a análise de discurso (AD). Ou seja, toda essa conjuntura da qual nos acercamos, observamos, em termos epistemológicos e metodológicos, a partir da perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa (ORLANDI, 2007; GREGOLIN, 2004; BRAIT, 2005; BRANDÃO, 2012; FIORIN, 2011). Compartilhamos, pois, do posicionamento de Baccega (2002), que entende os estudos da linguagem como um ingresso aos estudos em comunicação:

[...] Consideramos categorias fundamentais para os estudos do campo da comunicação as conquistas da Análise de Discurso, sobretudo as da Escola Francesa (Pêcheux et al.), que nos possibilitam desvelar a materialidade da articulação das ciências sociais, o conhecimento do percurso das apropriações ocorridas, vez que permitem revelar o discurso como o lugar em que linguagem e ideologia (pontos de vista, idéias, conteúdos, temáticas etc.) se manifestam de modo articulado (BACCEGA, 2002, p. 20).

Sendo nosso *corpus* composto por textos (plataformas textuais verbais e imagéticas) que promovem a circulação de discursos, justificamos a adoção do ponto de vista da análise de discurso para a apreciação do material em questão. A orientação francesa, por sua vez, revelou-se relevante para este estudo por dar relevo ao sujeito no discurso e, por conseguinte, às questões de identidade/alteridade, operadores conceituais caros a nós, conforme já ressaltamos.

Sobretudo, a AD francesa mostrou-se rica para analisarmos a amostra levando em conta o contexto e não somente o texto em si e suas fronteiras limitantes. Em outras palavras, não descartamos de nosso campo de visão o enquadramento e o cenário sócio-histórico em que se dão os discursos e que os atravessam. Entra em jogo então a noção da AD francesa de condições de produção de um discurso, que tem de ver tanto, estritamente, com as circunstâncias imediatas da enunciação quanto, amplamente, com as formas culturais e históricas de uma dada sociedade (ORLANDI, 2007, p. 30-31).

Complementarmente, enriquece a nossa observação a noção de formação discursiva, também da AD francesa, que diz respeito à paisagem de outros discursos com os quais um discurso conversa e na qual seus sentidos estão inscritos. Discursos estes que são também ideologicamente marcados e por isso a formação discursiva implica, antes e necessariamente, uma formação ideológica que ela está materializando em um discurso (ORLANDI, 2007, p. 42).

Ainda dentro dos contornos da análise de discurso, tentamos fazer emergir os efeitos de sentido dos textos examinados, pois, “em suma, a Análise de Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (ORLANDI, 2007, p. 26). Queremos “ouvir” do discurso o que ele está efetivamente querendo declarar. Enfim, nosso olhar crítico a partir da assunção da AD francesa se dá na direção de termos o cuidado de nos inclinarmos sobre os textos culturais em análise, mas também observarmos os aspectos que lhes são exteriores. Imergimos nos textos e seus discursos, mas também emergimos deles com uma atitude tensionadora de suas significações.

Assim, o percurso metodológico consistiu exatamente no seguinte: (1) partimos do anseio em estudar o conceito de empatia na comunicação jornalística e ficcional; (2) buscamos dois textos midiáticos de gêneros tradicionais do jornalismo impresso/digital e da ficção audiovisual onde pudéssemos situar o estudo; (3) procedemos com um recorte do material coletado; e, por fim, (4) com o olhar da Análise de Discurso de linha francesa, percorremos os textos selecionados procurando as marcas da empatia. Portanto, é sobre essas marcas e nossas observações alcançadas sobre os discursos explorados que nos debruçamos agora, traçando nossos principais achados e considerações.

A leitura, assim, se volta a uma crítica sobre os modos como gêneros e formatos midiáticos não alternativos podem figurar como instrumentos de visibilidade (ROCHA, 2009). Como as histórias de vida narradas na cobertura de Eliane Brum por intoxicações decorrentes do contato com amianto, por um lado, e a abordagem de uma personagem transexual em processo de autodescoberta, por outro, podem atuar como potenciais transformadores das representações hegemônicas, em uma linha de enunciação que alude não apenas à tradução, mas à própria denúncia de violações de direitos e à evidenciação de diferentes experiências de identidade?

Mediação de alteridade no jornalismo e na ficção

Conforme já sinalizado, o *corpus* selecionado para nossa análise se concentra em dois campos midiáticos, que examinaremos de maneira sequencial. Do jornalismo, escolhemos quatro reportagens e crônicas da jornalista Eliane Brum para a revista *Época*, publicadas entre 2001 e 2012; e três colunas da mesma autora no jornal *El País*, divulgadas entre 2014 e 2017, quais sejam: (1) “A maldição do amianto” (revista *Época*, abril de 2001); (2) “Morto pelo amianto” (revista *Época*, 2004); (3) “Vida e morte pelo amianto” (revista *Época*, setembro de 2009); (4) “Por que o amianto foi parar no meio do mensalão?” (revista *Época*, agosto de 2012); (5) “A maldição do amianto” (*El País*, janeiro de 2014); (6) “Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve” (*El País*, novembro de 2014); e (7) “O Supremo e a farsa do amianto” (*El País*, agosto de 2017). Esses textos cobrem, portanto, denúncias relativas à contaminação por amianto – fibra mineral considerada cancerígena – entre trabalhadores da indústria brasileira. Para isso, ou narram histórias de vida de trabalhadores assolados por graves doenças, como câncer, decorrentes do contato com o material ou abordam o debate público sobre o tema, que já corre no Legislativo e no Judiciário brasileiros desde o início dos anos 2000.

Nota-se, nos textos de Eliane Brum, um enquadramento interpretativo evidente: tomando este modelo de jornalismo – que difere das abordagens opinativa ou informativa, conforme classificações de Melo (1985) e Beltrão (1976) – como um tipo de narrativa que amplifica, contextualiza e depura a realidade ao invés de simplesmente narrá-la, nota-se no texto de Brum clara angulação analítica, que focaliza histórias e dramas vividos por vítimas do amianto para perenizar o fato no debate público. Junto de depoimentos de forte poder afetivo e sensível, dada sua dramaticidade, a autora ainda entrevista juristas e especialistas da área, conferindo enfoque aprofundado à leitura do real.

As reportagens para a revista *Época*, entre 2001 e 2012, trazem cuidado com o tratamento dos fatos e ênfase ao aspecto humano e sensível – uma das características atribuídas às grandes reportagens, formato jornalístico interpretativo no qual a

jornalista aposta. “A maldição do amianto”, reportagem de capa de uma edição de 2001 de *Época*, por exemplo, explora histórias como a de Sebastião, uma das vítimas mais conhecidas das contaminações por amianto. Esse trânsito entre o singular – personagem da história – e o geral – a questão das contaminações e a polêmica envolvendo empresas usuárias de amianto – é uma das marcas transversais aos textos analisados por nós. Observe-se, então, a abertura da reportagem:

Sebastião Alves da Silva, de 64 anos, exibe na penteadeira do quarto uma fotografia em que aparece dançando com a esposa, Irene. Gosta de mostrar o retrato às visitas. É a prova do tempo em que respirar era um ato normal para o operário da Brasilit. Sebastião não pode mais dançar. Caminha com dificuldade, mesmo por poucos metros. Tosse a cada passo. Perdeu uma fatia do pulmão esquerdo, retirada com um tumor cancerígeno há dois anos. Faz exames a cada três meses para rastrear uma possível metástase. Tem asbestose, doença que vai endurecendo o pulmão até transformá-lo em pedra. Mal lento, progressivo, incurável. Padeceu de tuberculose, teve quatro pneumonias. Sebastião é uma das centenas de brasileiros vítimas do amianto (BRUM, 2001, p. 84-85).

O texto traz em seguida, uma série de depoimentos e uma lista de trabalhadores com problemas semelhantes aos de Sebastião, além de ouvir uma auditora do Ministério do Trabalho que investigou a questão e problematizar estudos científicos a respeito da fibra mineral. Destacou, ainda, que já àquela época o mineral havia sido banido de 21 países, e que no Brasil as proibições já abrangiam algumas cidades em São Paulo e no Mato Grosso do Sul.

Três anos depois, Sebastião Alves da Silva morreria em decorrência do agravamento de seu quadro de contaminação. Em “Morto pelo amianto” (2004), Brum retoma o assunto, desta vez com ênfase ainda maior na singularidade do sofrimento da vítima. Detalha seus últimos momentos de vida em linha cronológica: “Às 19 horas daquela sexta-feira, ele não conseguia falar. Ergueu a mão e acenou para a esposa, Irene”. Em seguida, Brum relata que a vítima “sucumbiu quatro horas depois, quando os pulmões não conseguiram mais fazer o movimento de inspiração-expiração. Sebastião, então, morreu por asfixia. Acabara de completar 68 anos de idade e 46 de casamento” (BRUM, 2004, *online*). O encerramento do texto, notável exemplo de fusão ou amálgama entre a crônica jornalística e a reportagem factual, reforça o viés de denúncia combinado à exploração narrativa:

Na última semana de vida de Sebastião, sempre que ia ao hospital visitá-lo, Irene via um outdoor da campanha: “Se o amianto não faz mal, por que meu marido está morrendo?”, revoltava-se. Ela e Sebastião pertenciam ao que chamavam de “grande família Brasilit”. O amianto impregna-se às lembranças de sua vida como aos alvéolos dos pulmões. Conheceram-se trabalhando na fábrica. O pai dela era operário e morreu de câncer no pulmão. O filho chegou a entrar na empresa. Parte da casa deles é de amianto. Até as cuecas de Sebastião eram feitas de sacos da fibra tingidos de azul. Ao ser enterrado, Sebastião levou nos pulmões cimentados o amianto que o matou lentamente (BRUM, 2004, *online*).

Em linha semelhante, a jornalista retoma sua denúncia quanto à fibra mineral em “Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve”, coluna produzida para o *El País* e publicada em novembro de 2014 que abordou a história da Romana Blasotti Pavesi – uma italiana que perdeu cinco pessoas de sua família por câncer ligado ao amianto, também por conta da influência das atividades da empresa Eternit. Acompanhado de fotografias de família e muitas informações sobre a batalha judicial contra executivos da companhia, o texto de Brum cede espaço a histórias de claro enlace afetivo, cujo objetivo é mostrar a conexão entre a factualidade jornalística e a singularidade de histórias de vida. Um exemplo é o trecho a seguir, no qual a repórter descreve como Romana e seu marido se conheceram e, depois, se despediram em função da doença:

Mario tinha ficado órfão aos 16 anos, obrigado a sustentar a mãe e os irmãos menores. Em seguida, a Segunda Guerra incendiou a Europa e ele foi enviado como soldado a uma de suas frentes mais duras, a dos Balcãs. No dia em que ele se materializou diante de Romana, numa ousadia rara para aquele rapaz sério demais, fazia apenas um ano que retornara da Iugoslávia. Eles nunca haviam se falado e Mario já se apresentou com intenções de casamento. Dias depois, assistiram à *Ninotchka* no cinema. Mario já tinha visto o filme, mas como Romana era louca por Greta Garbo, fez de conta que era sua primeira vez. Casaram-se sete meses depois. Em 1957, já com os filhos Ottavio e Maria Rosa, Mario ingressou na Eternit, onde trabalharia por 20 anos. Quando sentiu a pontada nas costas, estava aposentado. Morreu de mesotelioma na noite de 15 de maio de 1983, aos 61 anos. Pouco antes de morrer, Mario saiu da sua inconsciência e estendeu a mão para Romana. Ela a segurou por um silêncio longo. Depois de uma vida, despediram-se assim. Romana não poderia adivinhar naquele momento que sua trajetória mudaria radicalmente de curso e o homem que amava seria apenas o primeiro da sua família sepultado pelo amianto. Nesse tempo, Romana ainda chorava (BRUM, 2014, *online*).

Podemos resumir, por fim, que aspectos importantes do narrar de Eliane Brum são o engajamento aberto e evidente em sua linguagem, com um texto que convoca à ação em tom panfletário (embora sem abrir mão da objetividade na descrição científica dos impactos do amianto e, também, na apresentação de pontos de vista dos envolvidos na questão, como empresas e especialistas); a ênfase no outro e em suas vivências e dificuldades, em um narrar que toma a alteridade como intriga ou eixo dramático; e, não menos importante, a adoção de uma linguagem jornalística híbrida, de difícil rotulagem, que oscila entre reportagens, ensaios, crônicas e colunas que alternam opinião e interpretação.

Como resultado, a abordagem da alteridade que vemos em seus textos é a de uma distância apropriada, aludindo ao termo de Silverstone (2002): ou seja, próxima o suficiente do outro para interpretá-lo, compreendê-lo e levá-lo de modo responsável ao leitor e, ao mesmo tempo, distanciada em medida adequada para não recair no erro de assujeitá-lo. A ênfase no humano em sobreposição aos dados brutos, bem como a combinação entre o cientificismo da análise da polêmica sobre o amianto à escuta do que

o outro (vitimado pelo material tóxico) tem a contar sobre ela, aponta para uma leitura revisionista, que convoca o leitor a pensar e repensar o lugar dos que figuram com tanta dificuldade nas mídias e tão raramente têm suas demandas ouvidas e visibilizadas.

Da ficção seriada que é também parte de nosso *corpus* empírico, começamos situando que *A força do querer* é uma telenovela produzida pelos Estúdios Globo e veiculada pela Rede Globo (canal brasileiro de televisão aberta) entre os meses de abril e outubro do ano de 2017. Escrita por Glória Perez, consagrada dramaturga brasileira, a ficção abordou, além da transexualidade, que é nosso foco de interesse, outras temáticas contemporâneas, como *sereismo*, *cosplayer* e tráfico de drogas.

Situada entre os gêneros do drama e do romance, a sua narrativa, como toda novela, apresenta uma série de núcleos complementares. Um deles, que nos importa mais de perto, desdobra-se entre o seio familiar e o âmbito do mundo do trabalho. Envolve o espaço de uma grande empresa no Brasil, cujo diretor, Eugênio, prepara o filho, Ruy, para assumir a presidência. O jovem tem muitos outros interesses para além da estabilidade profissional e pessoal que o cargo promete, que se materializam no romance com Rita, mulher sedutora que acredita ser uma sereia e, portanto, representa concretamente a aventura que abala o futuro tradicionalista e seguro do menino traçado pelo pai. Este construiu e mantém um formato clássico de família: é casado com Joyce, com quem tem, além de Ruy, a filha Ivana, que sempre foi tratada como uma princesa pela mãe, sob todos os ensinamentos típicos do que se espera de uma mulher segundo as convenções sociais.

É nesse ambiente conservador que se desenrola o conflito que analisamos mais diretamente, que concerne ao fato de Ivana perceber-se e sentir-se um homem preso a um corpo feminino; e todo o seu processo de transição decorrente a partir disso: de assumir-se para ela(e) mesma(o), para a família e para a sociedade como Ivan, além da modificação física e concreta de seu corpo para uma figura mais masculina. O recorte dessa parte do *corpus* consistiu em cenas que versaram sobre a tônica da transexualidade. Ou seja, cenas que trabalharam com a representação do sujeito transexual. Mais particularmente, centralizamos nossa análise a cenas com a presença da personagem transexual Ivana/Ivan ao longo de toda a extensão da telenovela, no decurso da jornada da personagem na trama.

Sublinhamos que a autora de *A força do querer* trabalhou o tema num contexto histórico em que as exposições e discussões sobre a transexualidade vinham ganhando abertura, exposição e discussão socialmente; dialogando, pois, com o espírito do tempo, ou com os *discursos circulantes*, na concepção de Charaudeau (2010). A telenovela apenas deu mais visibilidade e mais assiduidade a uma pauta que já estava em cena. A partir dela, o jornalismo foi expondo casos semelhantes ao de Ivan/Ivana que já estavam ali, apenas não eram abordados ou vistos. Deu representatividade a um grupo excluído, conforme expõe Tabs Oliveira Leivas, nome social de trans em depoimento em matéria do UOL de setembro de 2017:

Descobrir que sou um homem trans me trouxe felicidade, alegria. Pude me olhar, entender e me aceitar totalmente. A cena em que o Ivan olha no espelho e entende que é transgênero aconteceu comigo. A gente se olha e vê que algo que sempre esteve ali finalmente se libertou. Foi bom ver isso na TV, e saber que muitos outros também passam ou vão passar por uma situação parecida. É como se a gente tirasse um peso das costas e finalmente pudéssemos ser quem somos por dentro, traz uma sensação de conforto. A novela traz visibilidade, tem o poder de ajudar gente que como eu que não sabia que era trans a se encontrar, além de contribuir na quebra de preconceito. Quando o assunto não tinha tanta visibilidade, buscava informações nas redes sociais, em blogs. É importante lembrarem dá nossa existência (SERRA, 2017, *online*).

Mais do que isso, o discurso trans da telenovela em questão está alinhado a uma rede de outros discursos – uma formação discursiva – sobre identidade de gênero em movimento atualmente no país. Esse discurso ficcional está ajustado, por conseguinte, também ideologicamente com esses discursos. Neste caso, discursos que não condenam ou atribuem juízo de valor moral ao comportamento/sentimento representado na ficção; pelo contrário, defendem uma postura de aceitação. Por isso estamos designando a produção de Glória Perez de “ficção de visibilidade e representatividade”. Seu texto quer fazer pensar, pois a autora trata de um tema tabu para gerar reflexão; quer quebrar preconceitos, pois objetiva diminuir a ignorância sobre o tema trabalhado; e quer construir representatividade para uma categoria social usualmente omitida da mídia. É importante os sujeitos se verem representados para aumentar a aceitação – sua própria e dos demais.

Ainda que a temática seja narrativizada, por demanda de carga dramática que uma história exige para ser “vendida e consumida”, por isso mesmo essa narrativização dá força ao tema. Por exemplo, não necessariamente há “o” momento da revelação do sujeito trans para a família, como na cena ícone de Ivana/Ivan, porque na concretude da vida pode ser um processo natural que corre ao longo do tempo. Ou seja, o tema ganha uma narrativa que no real concreto pode não existir, mas que justamente potencializa sua visibilidade social.

No que diz respeito aos efeitos de sentido que emergiram de nossa análise, entendemos e defendemos que a autora dessa ficção seriada humaniza o tema ao tratá-lo com sensibilidade. Percebemos uma humanização na representação ficcional. O tema é tratado com delicadeza, de forma cuidadosa, respeitando o tempo do processo vivido pela personagem. Assim, o respeito revela-se como palavra-chave: o respeito presente na construção dessa representação simboliza que o caminho para a compreensão da alteridade é o respeito pelo outro. A empatia na construção da representação ficcional trans sinaliza a necessidade de empatia à alteridade.

Considerações finais

Como discutimos ainda no início deste texto, reconhecer a alteridade como categoria indissociável do narrar nas mídias significa supor, em todas as produções deste campo, um compromisso ético latente, ligado ao falar-em-nome-do-outro e à responsabilidade com que devemos dialogar com a alteridade, reconhecendo-a como lugar de sujeitos e não objetos. Foi o propósito de observar e promover uma crítica da mediação de alteridade que nos fez, assim, buscar esforços revisionistas e empáticos produzidos em gêneros e formatos midiáticos popularmente reconhecidos – como o jornalismo e a ficção seriada.

Explorando em suas narrativas outro(s) excluído(s) de diferentes maneiras dos processos hegemônicos do representar, o drama televisual de Glória Perez em *A Força do Querer* e o jornalismo interpretativo de Eliane Brum em *Época* e *El País* conseguem relativo sucesso no difícil trabalho de narrar o outro; mais que instrumentalizá-lo ou usá-lo como impulso da intriga, ambos os textos trabalham para colocá-lo no centro do debate, explorando temáticas mais amplas (a transexualidade, na telenovela; as contaminações de trabalhadores por amianto, no jornalismo) a partir de histórias de vida que conseguem dar conta de sua complexidade. Promovem, assim, uma força revisionista, alinhada à discussão de Bhabha (1998) sobre o poder contra-narrativo das produções simbólicas que escapam às representações essencialistas da identidade.

Por não buscar respostas decisivas e propor linhas gerais de uma crítica, este trabalho pode e deve abrir margem a outras reflexões, dirigidas a gêneros midiáticos de igual relevo, a fim de mapear nestes os traços de uma postura empática, aberta e compreensiva em relação à alteridade, contrariando olhares socialmente erguidos que sempre tratam com desconfiança os textos midiáticos centrados na enunciação da diferença cultural.

Referências

- BACCEGA, M. A. O gestor e o campo da comunicação. In: BACCEGA, M. A. (org.). *Gestão de processos comunicacionais*. São Paulo: Atlas, 2002.
- BELTRÃO, L. *Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica*. Porto Alegre: Sulina, 1976.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.
- BRANDÃO, H. N. Enunciação e construção de sentido. In: FIGARO, R. (org.). *Comunicação e análise de discurso*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 19-43.

- BRUM, E. A maldição do amianto. *Revista Época*, abr. de 2001. Disponível em: <https://goo.gl/7Qj7NT>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. Morto pelo amianto. *Revista Época*, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/nG1cg1>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. Vida e morte pelo amianto. *Revista Época*, set. 2009. Disponível em: <https://goo.gl/sDDKRg>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. Por que o amianto foi parar no meio do mensalão? *Revista Época*, ago. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/Lg3Zde>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. A maldição do amianto. *El País*, 6 de jan. de 2014. Disponível em: <https://goo.gl/oqsYdY>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. Romana e o bilionário do amianto: a dor que não prescreve. *El País*, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/DraXV9>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BRUM, E. O Supremo e a farsa do amianto. *El País*, 7 de ago. de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/BVSUq7>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- BUBER, M. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro, 2001.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- GOMES, M. R. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê, 2008.
- GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: ClaraLuz, 2004.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio, 2016.
- MACHADO, A. Todos os filmes são estrangeiros. *Revista MATRIZES*. Ano 2, n. 1, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/QsdPii>. Acesso em: 03 jun. 2017.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- MELO, J. M. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7ª ed. Campinas: Pontes, 2007.

ROCHA, R. L. M. É a partir de imagens que falamos de consumo. In: BACCEGA, M. A. (org.). *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. São Paulo: ESPM, 2009, p. 268-293.

SERELLE, M. A ética da mediação: aspectos da crítica da mídia em Roger Silverstone. *Revista MATRIZES*. V. 10, n. 2, 2016.

SERRA, A. Ivan da vida real é mãe e namora um homem hétero; conheça Tabs Oliveira. *Uol*, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/JAhMBK>. Acesso em: 25 set. 2017.

SILVERSTONE, R. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*. V. 33, 2002.

TODOROV, T. *A conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Obras audiovisuais

A FORÇA do querer. Brasil: Estúdios Globo, 2017. Rede Globo (172 capítulos), 1080i (HDTV), color. Disponível em: <https://goo.gl/46qnRP>. Acesso em: 23 ago. 2017.

10 | REGIMES DE VISIBILIDADE NOS QUADRINHOS DOCUMENTAIS AUTOBIOGRÁFICOS

Felipe Muanis (UFJF)

Uma grande personagem de quadrinhos tem que ser grande, antes de tudo, no interior dos quadrinhos, com uma tensão/pulsção adequada à linguagem que o formaliza enquanto herói, anti-herói, marginal etc. (Moacy Cirne)

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, muitos intelectuais voltaram seu ataque para outro alvo que não o conflito militar. Desconfiados das experiências midiáticas de propaganda da Alemanha nazista e com medo de sua influência sobre os jovens, as mídias de massa se tornaram o inimigo a ser combatido, por meio do cinema comercial, da televisão ou das histórias em quadrinhos. Entre as décadas de 1950 e 1970, foi o momento em que essa obsessão atingiu seu ápice nos quadrinhos, com obras tanto de conservadores de direita, como Frederic Wertham, que inundou os Estados Unidos de uma onda moralista contra os quadrinhos, quanto de neomarxistas, como Manuel Jofré, Ariel Dorfman e Armand Mattelart. Estes só enxergavam os quadrinhos de

modo apocalíptico, uma subliteratura que provocava resignação e submissão ao *status quo* capitalista, que alienava os jovens.

O símbolo máximo desse conteúdo ideológico em que o jovem se via à mercê de uma engendrada estratégia de propaganda, para esses autores, eram os quadrinhos de Walt Disney. Houve, portanto, no decorrer do século 20, um processo de marginalização da mídia quadrinhos, em contraste, especialmente, com o que se considerava parte das mídias hegemônicas da alta cultura, como a literatura, a música, a pintura e mesmo o cinema.

Mas, se esse período gerou discursos enfurecidos nos dois extremos ideológicos com relação às mídias massivas e, especialmente, contra os quadrinhos, a década de 1960, especialmente nos Estados Unidos da contracultura, gerou todo um movimento de quadrinho alternativo e *underground*. Essa guinada favoreceu, de lá para cá, o surgimento de diversos discursos autorais e documentais

na contemporaneidade e reforçou, pelo contrário, o quadrinho como uma potencialidade contra-hegemônica, trazendo para suas páginas histórias representações e discursos que fogem do padrão tradicional, como os quadrinhos de super-heróis ou os quadrinhos infantis. Pode-se dizer, assim, que o outro lado da moeda foi justamente o surgimento de um tipo de quadrinho que começou a criar instabilidades no discurso hegemônico normativo. O quadrinho, então, conforme escreveu Jörn Ahrens (2012), deixou de ser uma mídia proscrita e não precisou mais ficar na defensiva. Ele não obedece necessariamente à retórica normativa ocidental conservadora, mas passou a ser visto como um espaço transformador dos relatos e discursos.

É nesse sentido que se opta, aqui, pela análise de um subgênero do quadrinho documental para que assim se possa evidenciar o oposto do que esteve em voga na crítica dos anos 1950 a 1970, ou seja, o quadrinho como um espaço de vanguarda, de diversidade e mesmo de reinserção social. Para efeito de recorte, e diante das inúmeras possibilidades, o texto que se segue pretende desenvolver talvez aquele que seja o subgênero mais importante do ponto de vista do quadrinho documental, no campo tanto de sua produção quanto de sua leitura, que é o subgênero autobiográfico. Como lembra Charles Hatfield, a autobiografia é central no cenário dos quadrinhos alternativos e “certamente transforma a arte do quadrinho na rota mais viajada para crescimento e reconhecimento como uma forma de literatura”¹ (HATFIELD, 2005, p. 131, tradução nossa). Ainda assim, é necessário definir e fazer uma apuração das possibilidades de discursos autobiográficos nos quadrinhos.

Ao se falar de quadrinho biográfico e autobiográfico, é necessário fazer, contudo, alguns ajustes de suas diferenças. Ainda que se vá estabelecer aqui o diálogo com a mandatária teoria de Philippe Lejeune sobre a literatura em *O pacto autobiográfico* (1975), entende-se que a mídia quadrinhos tem práticas e definições próprias e que demanda, por isso, outro tipo de distinção entre seus componentes biográficos e autobiográficos, baseado especialmente em uma produção de meio século de revistas e *graphic novels*. O ponto de partida é comum a todas essas produções: ambos os tipos são relatos de vida pretensamente verdadeiros de pessoas reais.

Ou seja, sob o nome (auto)biografia, cria-se um contrato entre o leitor e a obra sobre a veracidade do que é lido, tanto de acontecimentos quanto de personagens. Biografia e autobiografia são textos referenciais, nas palavras de Lejeune, por meio de uma realidade fora do texto e que comporta um *pacto* referencial “implícito ou explícito no qual são incluídos uma definição do campo do real referido e um enunciado das modalidades e do nível de semelhança ao qual o texto pretende”² (LEJEUNE, 1975, p. 36, tradução

1 “[...] and became comic art’s most traveled route to growth, enrichment, and recognition as a form of literature”.

2 “[...] implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend”.

nossa), um pacto com o leitor que implica dizer a verdade sobre os fatos e o personagem. Christian Heuer complementa que há uma necessidade por parte dos leitores de uma *certificação do real*, e essa *reivindicação de autenticidade* — expressão utilizada por Hans-Jürgen Pandel (apud HEUER, 2013, p. 332) –, por parte dos leitores, ocorre não apenas no quadrinho (auto)biográfico, mas também no quadrinho histórico³.

Uma vez obedecida essa condição régia para a efetivação do discurso, a próxima diferença é entre o discurso biográfico e o autobiográfico. No primeiro, o autor conta a história do protagonista, a pessoa real biografada. O conhecimento do autor sobre o personagem pode vir de pesquisas em diversos documentos, entrevistas ou mesmo contato pessoal mais ou menos próximo entre ambos. Nos quadrinhos, há inúmeros exemplos, destacando-se o trabalho do autor alemão Reinhard Kleist, que fez biografias em quadrinhos de diversas personalidades, como Fidel Castro, Elvis Presley, Johnny Cash, Nick Cave e Samia Yusuf Omar. Mas há também biografias de personagens anônimos do cotidiano, como *O mundo de Aisha: a revolução silenciosa das mulheres no Iêmen* (Ugo Bertotti, 2016), *A guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope* (Emmanuel Guibert, 2010), *A.D.: New Orleans after the deluge* (Josh Neufeld, 2009), *The invisible city* (Grennan e Sperandio, 1999) e o brasileiro *Morro da favela* (André Diniz, 2013), que relata como o fotógrafo Maurício Horta cresceu no morro da Providência em meio ao surgimento e ao fortalecimento do tráfico de drogas. Ainda relacionado com a biografia, desdobram-se o romance biográfico e o quadrinho-*vérité*, mas que não serão abordados neste texto.

De outro lado, há o discurso autobiográfico. Nele, o autor do texto narra sua própria história, expondo-se como protagonista dos eventos. Lejeune lembra que a autobiografia evidencia para o leitor que o autor, o narrador e o personagem são a mesma pessoa e que, nesses casos, cria-se com o leitor outra modalidade de leitura, em que este está sempre buscando o autor a partir do texto, mas levando a leitura para um campo fora do próprio texto. Essa autobiografia pode ser organizada como discurso em uma variedade de formas e gêneros nos quadrinhos e que demanda distinções na maneira como se igualam ou diferenciam autor, narrador e personagem.

Além da *autobiografia velada* (ou *romance autobiográfico*), existe a *autobiografia biográfica*. Ambas ficam em um entrelugar: a primeira, por ser uma autobiografia, mas não ser explicitamente apresentada como uma, pois não usa a primeira pessoa ou o personagem com o mesmo nome do autor, o que a aproxima da percepção de uma história ficcional. Nesses casos, para muitos, nem poderia ser considerada autobiografia. Um exemplo é o *comix* seminal *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary* (Justin Green, 1972), em que não há qualquer identificação na história da relação entre autor e personagem.

3 Ainda que autores como Nina Mickwitz (2016) não o considerem como quadrinho documental por não haver no quadrinho histórico o certificado de presença de seu autor. Assumindo sua proposta, nesse caso, a reivindicação de autenticidade se daria pelo testemunho do fato por parte do autor e, ao contrário, nunca poderia ser autenticado a partir de entrevistas, pesquisas e documentos.

O segundo caso, a *autobiografia biográfica*, se situa também em um espaço dúbio, mas entre a autobiografia e a biografia. Ou seja, existe um relato autobiográfico do autor da história em quadrinho, que aparece como personagem, mas a história adquire um caráter biográfico, em que o autor divide seu protagonismo com outras pessoas, de quem também conta suas histórias, muitas vezes de amigos ou família. A característica desses discursos é a impossibilidade de contar as histórias separadamente, ou seja, a necessidade de contar a história dos outros para contar sua própria, para que o autor-personagem possa se colocar em perspectiva junto à sua família e entender a si mesmo.

Nesse caso, há quase uma igualdade de pesos entre as histórias vividas pelo próprio autor e as histórias vividas pelos outros biografados. Essas histórias mesclam experiência do autor, suas lembranças, entrevistas e memória do biografado, com forte presença de reconstrução de memórias. É nesse sentido que se enquadra o exemplo mais conhecido, *Maus* (Art Spiegelman, 1991), ganhador, no ano seguinte, do prêmio Pulitzer para obras jornalísticas, em que seu autor retrata a si próprio nas entrevistas com seu pai Vladek, ex-prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz. Ao contar a história do próprio pai e de sua família, Art Spiegelman conta sua própria história, em um exercício também de quadrinhos-*vérité* e metaquadrinhos.⁴ Outros exemplos são *O melhor que podíamos fazer: memórias gráficas* (Thi Bui, 2017), *Mom's cancer* (Brian Fies, 2006), *Epileptic* (David B., 2005) e *Pedro and me* (Judd Winick, 2000).

Apesar da importância histórica de quadrinhos autobiográficos das outras modalidades, como *Maus* e *Binky Brown*, o recorte que se faz aqui é da autobiografia clássica, ou, como definiu Gerard Genette, da narrativa autodiegética, ou seja, quando o autor fala de sua própria história, em que ele é ao mesmo tempo o narrador e o protagonista. São histórias que costumam utilizar a primeira pessoa, igualando autor, narrador e personagem, e podem explorar desde conflitos pessoais mais banais, como indicar sua condição de afirmação de visibilidade em um espaço hegemônico muitas vezes opressor, que é o foco deste artigo. Esse tipo de histórias em quadrinhos não apenas é bastante numeroso como tem crescido a cada dia, com livrarias sendo inundadas todos os meses por novas *graphic novels*.

Podem-se considerar, então, nessa categoria trabalhos como *Pílulas azuis* (Frederik Peeters, 2015), *Retalhos* (Craig Thompson, 2009), *Não era você que eu esperava* (Fabien Toulmé, 2017), *Na prisão* (Kazuichi Hanawa, 2005), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2004-2007), *Desconstruindo Una* (Una, 2016), *Cicatrizes* (David Small, 2010), *A diferença invisível* (Julie Dachez, 2017), *O enterro das minhas ex* (Anne-Charlotte Gauthier, 2016),

4 Quadrinhos-*vérité* são quadrinhos que poderiam ser comparados com o cinema-*vérité*, de Jean Rouch, em função das estratégias adotadas. Nesse caso, o autor surge como um personagem que busca construir o discurso dos quadrinhos junto a outros personagens, questionando o próprio fazer da história que o leitor tem em mãos. Metaquadrinho é o quadrinho que faz referência a si próprio, a si como um discurso, quebrando a diegese do leitor.

Pagando por sexo (Chester Brown, 2012), *Fun home* (Alison Bechdel, 2014), *Deslocamento: um diário de viagem* (Lucy Knisley, 2017), *Une si jolie petite guerre. Saigon 1961-63* (Marcelino Truong, 2012), *In the heart of the storm* (Will Eisner, 1991), *Placas tectônicas* (Margaux Motin, 2016), *O espinafre de Yukiko* (Frédéric Boilet, 2005), *L'arabe du futur* (Riad Sattouf, 2014) e *Heute ist der letzte Tag vom rest deines Lebens* (Ulli Lust, 2009). Não se podem deixar de fora também as várias histórias autobiográficas de Harvey Pekar, Robert Crumb e Guy Delisle, entre inúmeras outras. De acordo com Hatfield,

[...] tal trabalho autobiográfico, nascido do quadrinho *underground* e alternativo, revela o potencial da forma da arte para ambas, intimidade espantosa e o argumento provocativo cultural. É por isso que o gênero autobiográfico é importante, porque a tensão ansiosa entre artifício e autenticidade permanece uma área vital de estudo (HATFIELD, 2005, p. 151, tradução nossa)⁵.

Além dos óbvios relatos de cotidiano, muito da autenticidade e da provocação cultural dos quadrinhos autobiográficos reside em histórias e conflitos específicos que muitas vezes não têm espaços em outras mídias e que os autores, sem os quadrinhos, talvez tivessem dificuldades de contar com liberdade e aceitação de suas narrativas e/ou aprofundá-las em toda a sua densidade. Tais narrativas, relacionadas com espaços de lutas e embates contra-hegemônicos de uma normatização, demandam espaços de visibilidade, fazem-se urgentes e, mais do que isso, têm uma série de leitores que vivem as mesmas histórias e que não se sentem representados na cultura das mídias, o que dificulta sua própria inserção social.

Desse modo, a grande discussão que se pretende neste texto é mostrar a importância e como o quadrinho autobiográfico clássico torna visível o que usualmente é invisível. Traz, assim, a diversidade para a visibilidade, expõe os pontos de vista muitas vezes restritos a minorias com temáticas que se assemelham a gêneros dentro do próprio subgênero. São exemplos as histórias envolvendo *etnias e fluxos migratórios* (com identidades como a vietnamita, iraniana, entre outras), *gêneros e sexualidade* (mulheres, LGBT, *queer*), *conflitos sociais e políticos* (guerras de independência, guerra civil), *espaços de exceção* (prisão, relatos de viagem em lugares considerados exóticos ou fechados), *condição genética* (trissomia do cromossomo 21), *transtornos do desenvolvimento* (autismo) e *doenças* (Aids, câncer), apenas para dar alguns exemplos.

Normalmente, tais histórias são espaços fechados, muitas vezes de nicho, relegados a um público-alvo específico e que vivencia direta ou indiretamente esses temas. São tratados fora do que se considera hegemonicamente a normatividade do homem branco ocidental e heterossexual de classe média. Como lembra Jörn Ahrens, o

5 “[...] such autobiographical work, born of underground and alternative comics, reveals the art form’s potential for both frightful intimacy and provocative cultural argument. This is why the autobiographical genre matters, and why the anxious tension between artifice and authenticity remains a vital area for study”.

quadrinho hoje, ao contrário de como era considerado no passado, “apresenta uma vasta capacidade de formas literárias”⁶ (AHRENS, 2012, p. 15, tradução nossa).

Há de se observar, contudo, que os quadrinhos não podem nem devem simplesmente se igualar à literatura, conforme afirmou Hatfield anteriormente, assim como também não podem ser única e exclusivamente provenientes dela seus parâmetros de análise. Não se trata de simplesmente afirmar que os quadrinhos, muito em função do aparecimento do termo e do produto *graphic novel*,⁷ deixa de ser considerado subliteratura e hoje alcança o *status* de literatura. Essa observação se dá por dois motivos: primeiro pelo fato de o quadrinho não ter de se referenciar na literatura para atingir um grau de reconhecimento. A teoria de quadrinhos precisa buscar dentro do próprio meio o que os diferencia, o que os torna singular não apenas em suas narrativas, em sua forma de escrita e linguagem, na própria forma de se relacionar com seus leitores. Para Ahrens, a imagem é determinante nesse processo:

Quadrinhos não são propriamente “lidos” como um livro, mas, em razão da sua linguagem imagética, precisam antes ser “vistos”, como um filme. (...) Assim, lê-se de fato, mas lêem-se imagens as quais são acompanhadas ora mais, ora menos por um texto. Nesse sentido, a analogia entre quadrinhos e literatura, a qual vê aqueles primariamente como um bastardo ilegítimo, é uma anomalia literária que se esquia das estratégias de normalização da cultura hegemônica e que deve ser sancionada pelo fato de que põe em questão a principal técnica cultural da modernidade: a leitura pelas letras (AHRENS, 2012, p. 14-15, tradução nossa)⁸.

Assim, não se pode de fato desconsiderar a imagem dentro do processo do quadrinho e igualá-lo sem reservas à literatura. Pelo contrário, as imagens, o enquadramento, os interstícios, a visualização em formato de balões oferecem uma leitura completamente nova de acordo com Thierry Groensteen (apud AHRENS, 2012). Além dessas características mais elementares, o quadrinho tem duas possibilidades gráficas singulares: primeiro, visualizar passado, presente e futuro simultaneamente no mesmo presente do leitor ao olhar para os diversos quadros de uma mesma página; segundo, o *certificado de fabulação*.

6 “Heute ist das anders, da wird der Comic gern für die weitreichenden Kapazitäten literarischer Formen (...)”.

7 Jörn Ahrens (2012) ressalta que a expressão *graphic novel* surge para diferenciar um produto publicado em álbum e muitas vezes com capa dura, mais elaborado, adulto e artístico, dos comics de revista de linha tradicional. Assim, o produto e o nome *graphic novel*, seriam o espaço de legitimação do meio quadrinho na alta cultura, ainda que também fossem uma forma de não o igualar à literatura.

8 “Comic lasse sich gerade nicht >lesen< wie ein Buch, sondern müsse hinsichtlich seine Bildsprache mehr >gesehen< werden, wie ein Film. [...] Also liest man eben doch, aber man liest Bilder, die mehr oder weniger sporadisch mit Text versehen sind, In diesem Sinne ist die Analogie des Comics zur Literatur eine Verkennung, die in diesem Sinne ist die Analogie des Comics zur Literatur eine Verkennung, die in diesem primär einen illegitimen Bastard sieht, eine literarische Abart, die sich den Normalisierungsstrategien der hegemonialen Kultur entzieht und daher sanktioniert werden muß, denn sie stellt die entscheidende Kulturtechnik der Moderne in Frage: das Lesen von Buchstaben”.

A questão do tempo na autobiografia em quadrinhos tem um componente especial e não se restringe à disposição dos quadros nas páginas. É o passado do autor que se concretiza nas páginas dos quadrinhos pela presentificação de sua memória; ou seja, como afirma Paul Ricoeur (2007), todo ato de memória é uma presentificação do passado. Essa presentificação é permanente para o leitor, que lê a história, mas também para o autor, que extrai acontecimentos de seu passado. O autor, então, os seleciona, e não apenas presentifica, mas concretiza suas memórias em uma narrativa textual e gráfica, através de si, representada pelo personagem. De acordo com Heuer:

Nesse processo de construção histórica de sentido, os níveis de tempo do passado como espaço de experiência, do presente como *intervalo de tempo* (*Zeitbruch*) e do futuro como *horizonte de expectativa* (*Erwartungshorizont*) são trazidos por meio da narrativa de sua biografia em um coerente *decorso do tempo* (*Zeitverlauf*) (HEUER, 2013, p. 329, grifos nossos, tradução nossa)⁹.

É nessa maneira de lidar com o tempo do autor que o leitor também assume, de certa forma, seu papel mais que preponderante. Os discursos autobiográficos em quadrinhos são sempre esses espaços de experiência do autor, um intervalo de tempo que ele cede para que o leitor dele se ocupe. Sua apropriação, em função da temática, especialmente quando dialoga com questões sensíveis da (in)visibilidade na contemporaneidade, adquire outra dimensão tanto para o autor quanto para o leitor, como será desenvolvido mais à frente. É uma experiência potencializada justamente pelas possibilidades gráficas de expressar a memória e os sentimentos nos quadrinhos, o que se pode definir como um *certificado de fabulação* em complementaridade ao *certificado de presença*, conceito esse desenvolvido por Nina Mickwitz.

Se, para alguns, os quadrinhos documentais demandam o testemunho e, conseqüentemente, a presença, para lhe conferir legitimidade e autenticidade (MICKWITZ, 2016) o certificado de fabulação é a possibilidade de elaborar uma leitura da realidade tanto a partir de documentos e entrevistas quanto, especialmente, por sensações trazidas pela experiência e pela memória (MUANIS, 2016). E o quadrinho pode fazer essa representação graficamente, simulando imagens delirantes ou de sonho, mas que traduzem a verdade interna do autor-personagem de um modo talvez mais difícil de ser representado em outra mídia. De acordo com Hatfield (2005), o primeiro a utilizar esse tipo de recurso foi Justin Green, em *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*, o que influenciou o quadrinho alternativo e praticamente fundou o autobiográfico ao trazer essa possibilidade de fabulação gráfica. O próprio Art Spiegelman reitera que *Maus* não teria existido sem *Binky Brown*.

9 “In diesem Prozess der historischen Sinnbildung werden die Zeitebenen der Vergangenheit als Erfahrungsraum, die Gegenwart als ‘Zeitbruch’ und die Zukunft als ‘Erwartungshorizont’ durch das Erzählen seiner Lebensgeschichte in einen kohärenten Zeitverlauf gebracht”.

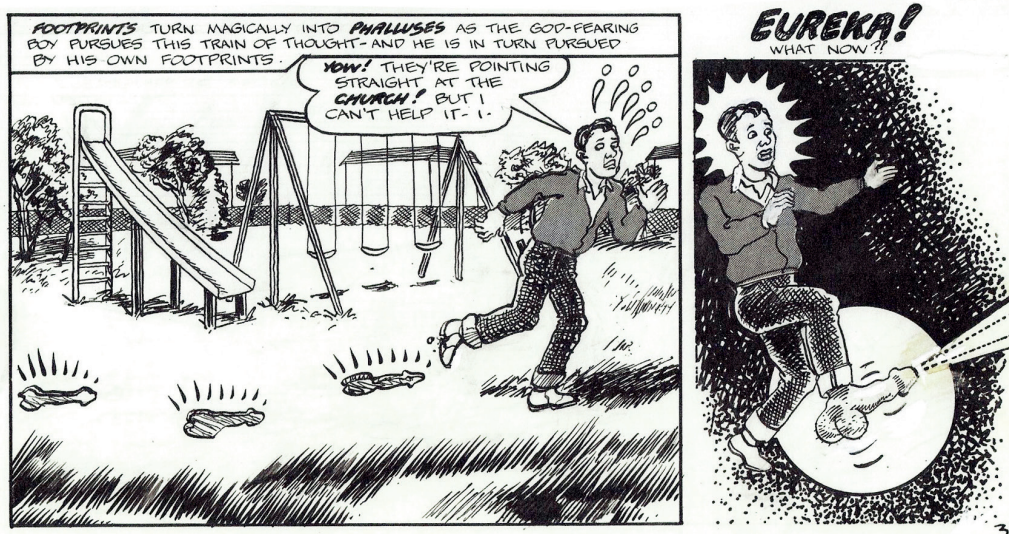


Imagem 1. Fonte: GREEN, Justin, Binky Brown meets The Holy Virgin Mary. San Francisco: McSweeney's, 2009, p. 31

Hoje, esse recurso é utilizado com mais ou menos frequência de maneira já muito popularizada e com bastante propriedade por diversos autores, desde Frederick Peeters e Craig Russel, como por alguns autores que em determinadas obras exploraram intensamente esse recurso gráfico e narrativo, como Una e David B. Essa possibilidade também é explorada por Charles Hatfield, refletindo sobre as tensões dos códigos representacionais entre o abstrato e o discursivo, trazido pela palavra e pelo visual, e o concreto, conduzido pela imagem:

Essa tensão verbal-visual abre um espaço de oportunidade, no qual metáforas imagéticas podem multiplicar-se promiscuamente, oferecendo uma visão subjetiva selvagem ou surreal para contrabalançar as alegações de verdade que certificam o texto como autobiográfico. Essas imagens bizarras, “irrealistas” e expressionistas podem coexistir com o relato escrupulosamente fatal da vida de alguém. As ironias resultantes conferem uma autenticidade que é mais emocional que literal: aquela do presente falando do passado (HATFIELD, 2005, p. 128, tradução nossa)¹⁰.

Em consonância com Hatfield, Paula Sibilia (2016) lembra também que o uso de palavras e imagens determina uma maneira de atuação em que novos universos podem ser criados de onde aflora uma variedade de significados e de novas subjetividades. Por exemplo, quando Peters, em *Pílulas azuis*, vai ao médico com a companheira que é soropositiva por receio de ter se contaminado na relação sexual entre os dois, o

¹⁰ “Such verbal-visual tension opens up a space of opportunity, one in which pictorial metaphors can multiply promiscuously, offering a surreal or wildly subjective vision to counterbalance the truth claims that certify the text as autobiographical. Thus bizarre ‘unrealistic’, and expressionistic images may coexist with a scrupulously factual account of one’s life. The resultant ironies confer an authenticity that is emotional rather than literal: that of the present talking to the past”.

médico brinca que o contágio seria tão improvável quanto um rinoceronte estar naquela sala. Peters, o autor, retrata a cena graficamente desenhando um rinoceronte dentro do consultório junto com eles, mostrando a tensão e a apreensão do casal com a situação. O rinoceronte em lugares irrealis torna-se, então, um *leitmotiv* da história, surgindo em momentos de medo e angústia do personagem. De modo mais radical, as ilustrações de David B. em *Epileptic*, representando as crises e os lapsos de memória do irmão epilético em toda a *graphic novel*, dão à história uma densidade e remetem à agonia dele e do irmão por meio de imagens que, apesar de notáveis, tornam-se claustrofóbicas e quase opressivas de tão frequentes.



Imagem 2. Fonte: PETERS, F. *Pílulas Azuis*. São Paulo: Nemo, 2015, p. 148

A linguagem gráfica assume, assim, nesses quadrinhos, uma quinta dimensão de si própria, rompendo até mesmo com as noções físicas de tempo e espaço. E essa é uma característica muito forte dos quadrinhos autobiográficos, do uso desses recursos gráficos para exprimir sensações, medos e agonias e transferi-los ao leitor. É o que conecta ainda

mais o autor-personagem com seu leitor e aproxima o quadrinho autobiográfico — sempre em formato de *graphic novel* — das vanguardas e, mais uma vez, de uma alta cultura para aqueles que consideram essa valoração de alguma relevância.

Então, o quadrinho é um processo de leitura que agrega tanto o escritural quanto o gráfico, tanto o concreto quanto o subjetivo, permitindo alguns diálogos entre eles, especialmente a reflexão sobre como se posiciona o leitor nesse processo. É por isso que, para falar de quadrinhos autobiográficos, é proveitoso retornar ao trabalho de Lejeune, ainda que sua discussão seja no âmbito da autobiografia literária. De acordo com o autor, a autobiografia é a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando ressalta sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”¹¹ (LEJEUNE, 1975, p. 14). Ou seja, o discurso autobiográfico forçosamente se fia na referência do “eu” autor transferido para o narrador e para o protagonista da narrativa. Esse “eu” pode surgir de maneiras distintas e eventualmente complementares.

Uma delas é a utilização do pronome em primeira pessoa, que identifica o sujeito da enunciação como a identidade do autor. O uso da primeira pessoa não é, no entanto, compulsório desde que a dupla equação autor = narrador e autor = personagem seja explícita e clara para o leitor. Lejeune afirma que a utilização do nome próprio do autor do livro pelo personagem também é uma possibilidade de estabelecer a identidade do autor. Segundo o teórico francês, “as formas do pacto autobiográfico são muito diversas: mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua *assinatura*. O leitor poderá contestar sua semelhança, mas jamais sua identidade”¹² (LEJEUNE, 1975, p. 26, grifo do autor). Mais do que isso, a autobiografia é definida pelo contrato de identidade estabelecido pelo leitor e por identificar personagem, narrador e autor como a mesma pessoa. Desse modo, o pacto autobiográfico proposto por Lejeune acontece inúmeras vezes e de modo disperso no livro. Ele é reiterado ao longo da enunciação pela expressão do “eu” autor, da primeira pessoa e do próprio nome do autor, relacionando o personagem que conduz a história com o nome do autor presente na capa do livro.

11 “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”

12 “Les formes du pacte autobiographique sont très diverses: mais toutes, elles manifestent l’intention d’honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l’identité.”



Imagem 3. Fonte: B. David. *Epileptic*. New York: Pantheon, 2005, p. 338

Paula Sibilia parte de Lejeune para afirmar que está fora do texto, hoje, o local no qual a especificidade do texto autobiográfico deve ser perseguida graças aos “abalos sofridos pela confiança numa identidade fixa e estável do *eu* que (se) narra” (SIBILIA, 2016, p. 56). Ao fim, o pacto autobiográfico muda a centralidade de seu eixo para a figura do leitor. Será nas relações que o leitor desenvolve com a enunciação e com o fora do texto proporcionado pelo pacto referencial junto à figura do autor-narrador-personagem que se estabelece o relato autobiográfico. Assim, a problemática da autobiografia é que:

Ela não é fundada não mais sobre uma análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado; mas sobre uma análise, no nível global da *publicação*, de contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor* ao *leitor*, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiográfico (LEJEUNE, 1975, p. 44, grifo do autor, tradução nossa)¹³.

13 “Elle n’est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié; mais sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l’auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographique”.

É importante lembrar, todavia, que a comunicação ocorre envolvendo autor, leitor e o processo comunicativo entre eles, e não apenas um dos lados. Entende-se aqui a fala de Lejeune sobre uma centralidade da figura do leitor, assumindo a perspectiva dos diversos contratos de leitura necessários para efetivar o pacto autobiográfico especificamente. Ou seja, por dependerem do pacto referencial e das reivindicações de autenticidade, que criam uma variável para o leitor fora do texto, de buscar a figura desse autor-personagem, que vai legitimar a narrativa como um discurso autobiográfico.

A partir da centralidade do leitor no processo do pacto autobiográfico, é necessário se debruçar, então, sobre a relação entre personagens e leitor e seu impacto, em se tratando de discursos de diversidade nos quadrinhos autobiográficos.

Busca de visibilidade

Paula Sibilía (2016, p. 61) afirma que o mundo contemporâneo vive em um momento de “fome de realidade”, impulsionado tanto pela produção quanto pelo consumo de imagens de si e dos outros, com grande aceitação do público e dos próprios meios de comunicação. A profusão de discursos autobiográficos tem criado uma série de posicionamentos críticos. Na verdade, não é nem apenas dos quadrinhos, mas na cultura das mídias em geral, e isso não é de hoje. Se, de um lado, Edgar Morin (1997) constatava uma série de especificidades da cultura de massa no século 20, como o hedonismo, o *happy-ending*, os olímpianos, o mito do eterno presente e da eterna juventude, outros autores, de certa forma, entraram nesse mesmo diapasão, não sem demonstrar uma boa dose de radicalismo.

De *A sociedade do espetáculo* (1997), de Guy Debord, até *A cultura do narcisismo* (1983), de Christopher Lasch, o ser humano é apontado como ator de seu próprio espetáculo narcísico na era do capitalismo tardio, da superficialidade e da falta de profundidade, de uma necessidade de se exibir e de gratificação pessoal, o que Lasch chamou de “Geração Eu”, criticando tanto a literatura confessional quanto o *New-Journalism*. Esse sentimento parece até mesmo se aprofundar na contemporaneidade com a profusão dos meios audiovisuais e digitais nas redes sociais digitais. Trazendo a reflexão para esse cenário, Sibilía (2016), por sua vez, prefere buscar o lugar do *Eu-narrador* na contemporaneidade e afirma que hoje não se vive mais o espaço da intimidade, mas o da *extimidade*, ou seja, de uma exposição e exteriorização de uma intimidade. O que, no passado, era algo considerado inadequado e desconfortável, hoje, de maneira oposta, tornou-se um valor e uma virtude — exponho-me, logo existo. Esses autores, contudo, não discutem os quadrinhos ou como esse meio se insere especificamente nesse contexto crítico. Curiosamente, se os quadrinhos historicamente ocuparam — e, de certa forma, ainda ocupam — um papel marginal na cultura das mídias, não é de se estranhar que essas discussões não contemplem essa mídia.

Nos quadrinhos, um dos autores que vão se alinhar a uma crítica mais ferrenha a certo exibicionismo é Ian Gordon. Em uma crítica ao livro de Joseph Witek, *Comic books as history* (1989) – em que aborda justamente, até aquele momento, alguns autores pilares de um quadrinho não ficcional, como Jaxon, Art Spiegelman e Harvey Pekar –, Gordon classifica o trabalho de Pekar como “banal [e] narcisístico” e o acusa de uma “inabilidade de compreender as relações humanas, exceto se elas se aplicam a si próprio”¹⁴ (apud HATFIELD, 2005, p. 129, tradução nossa). Hatfield contesta o ataque de Gordon, lembrando que se Pekar se exibia, também foi aberto e procurou histórias de outras pessoas comuns que publicava em seus *comix*, e que essa estratégia foi a base dos quadrinhos jornalísticos e autobiográficos que se desenvolveriam a partir dali, hoje em profusão. Quanto ao criticismo de Lasch, Hatfield aponta duas considerações:

Primeiro, autobiografia, com seu foco no cotidiano, tem o potencial de clarear questões de peso político e cultural reais; como Lasch diz, “questões sociais inevitavelmente apresentam a si próprias como pessoais”. Segundo, autobiografia não é sempre e inevitavelmente um gênero para os egoístas ou para os “individualistas” pavoneados. Pelo contrário, muitas autobiografias derivam seu interesse da sua promulgação das relações dialógicas e intersubjetivas — resumindo, de sua acuidade social. Quadrinhos autobiográficos em particular frequentemente tratam a persona visível do autor como um interlocutor e suporte de narrativa. Um meio de tomar, e formatar, as histórias de vida de outras pessoas (HATFIELD, 2005, p. 130, tradução nossa)¹⁵.

Os quadrinhos autobiográficos e a evidência do íntimo do autor em suas histórias geram hoje um fenômeno importante, que é a visibilidade de grupos e histórias que aparecem não por exibicionismo, mas por uma necessidade histórica de se tornarem visíveis e que talvez, atualmente, na esteira de todos os outros discursos de *extimidade*, ganhem mais apelo comercial, espaço e atenção do público e da crítica. Então, a propalada superficialidade das narrativas parece não ocorrer nos quadrinhos da mesma forma como alguns críticos condenam esse tipo de discurso. Curiosamente, quase todos os quadrinhos analisados e citados aqui, no contexto autobiográfico mencionado anteriormente, lidam com personagens que se encontram em uma posição minoritária em um espaço hegemônico e utilizam, sim, os quadrinhos como espaço de exposição, mas em outro sentido de visibilidade, de fazer com que o leitor busque a alteridade. Essa é uma marca forte desses quadrinhos e que poderia se justificar em Vera Follain de Figueiredo:

14 “[...] inability to conceive of human relations except as they apply to himself”.

15 “First, autobiography, with its focus on the everyday, has the potential to shed light on issues of real political and cultural heft; as Lasch says, ‘social questions inevitably present themselves also as personal ones’. Second, autobiography is not always and inevitably a genre for the self-absorbed, or the strutting ‘individualist.’ On the contrary, much autobiography derives its interest from its enactment of dialogical and intersubjective relationships—in short, from its social acuity. Autobiographical comics in particular often treat the author’s visible persona as an interlocutor and story telling device, a means for getting at, and shaping, the stories of other people’s lives”.

Na esteira da antropologia, privilegiam-se a micro-observação e o testemunho direto, dando-se ênfase, de um lado, ao vivido e, de outro, à permanência e às dimensões inconscientes. As pequenas narrativas voltadas para o passado se expandem em diversos campos, sendo vistas como instrumentos de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência, através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade. Na extensão dessa linha de pensamento, as micronarrativas passam a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias, assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida. As narrativas locais de experiências vividas se opoem tanto à temporalidade associada ao progresso pela modernidade quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização (FIGUEIREDO, 2012, p. 107).

Daí a questão da dicotomia entre visibilidade/invisibilidade ser tão importante, pois nessas histórias, na maior parte das vezes, relatos autobiográficos trazem uma compreensão de dentro desses espaços minoritários. Expõem para as pessoas suas necessidades, dificuldades de encaixe na sociedade e invisibilidades para uma sociedade que não se esforça em olhar e entender o outro, em perseguir a diferença e em compreender que há demandas diferentes. E que tampouco se pode eleger uma pretensa normalidade, um modo de ser hegemônico e simplesmente ignorar a diversidade. Como afirma Heuer, apresentam-se as “histórias biográficas como meio eficaz contra a solidão, contra a morte social” (2013, p. 332, tradução nossa)¹⁶.

Nesse sentido, cabe introduzir esta discussão com uma constatação constrangedora. A Marvel publicou seus primeiros super-heróis negros ainda na virada da década de 1960 para a década de 1970, aproveitando os crescentes movimentos negros nos Estados Unidos: o Pantera Negra (Stan Lee e Jack Kirby, 1966), o Falcão (Stan Lee e Gene Colan, 1969), que era parceiro do Capitão América, e Luke Cage (Archie Goodwin, John Romita e George Tuska, 1972). Antes deles, raras experiências davam visibilidade aos negros nos quadrinhos, como a única edição de *All-Negro comics*, em 1947.

A primeira revista de linha protagonizada por um personagem negro foi *Lobo*, um *western* em quadrinhos publicado oito anos depois. Outro exemplo importante é o quadrinho de ficção futurista *Give me liberty: an American dream* (1990) criado pelos cultuados Frank Miller e David Gibbons e publicado pela Dark Horse, em que a heroica protagonista Martha Washington é mulher e negra. Essa personagem continuou com publicação de outras minisséries ao longo dos anos. Mas a experiência mais marcante na inserção de personagens negros no *mainstream* de quadrinhos dos Estados Unidos se deu com a Milestone Media no início da década de 1990, que, capitaneada por Denys Cowan, Derek Dingle, Michael Davis, Christopher Priest e Dwayne McDuffie, criou um universo de heróis negros, sendo suas questões tratadas de maneira mais aberta.

16 “Lebensgeschichtliches Erzählen als wirksames Mittel gegen die Einsamkeit, gegen den sozialen Tod”.

Mas, naturalmente, todos esses exemplos eram ficcionais. No campo do quadrinho documental e especialmente da autobiografia, curiosamente, é difícil encontrar histórias com essa temática. As discussões acerca de representatividade dos negros nos quadrinhos têm mais força, historicamente, em quadrinhos comerciais de super-heróis do que nas *graphic novels* documentais, foco deste trabalho, espaço de maior abertura e diversidade. O que é possível encontrar são biografias sobre Martin Luther-King, Muhammad Ali, Oprah Winfrey e a já citada biografia de Samia Yusuf Omar em *Der Traum von Olympia* (Reinhard Kleist, 2015). Nesse sentido, constata-se que, mesmo no reduzido, mas importante, espaço de diversidade das *graphic novels* documentais, ainda é muito raro encontrar quadrinhos em primeira pessoa de artistas negros, ao menos no Brasil e em países europeus, o que é bastante sintomático e digno de preocupação.



Imagem 4. Fonte: KLEIST, R. *Der Traum von Olympia*. Hamburg: Calrsen, 2015, p. 64

Contudo, nos exemplos pesquisados, a diversidade encontrada nos quadrinhos autobiográficos expõe não as discussões mais óbvias, mas aqueles pontos de vista que não serão encontrados em toda a sua profundidade nas outras mídias. É de se surpreender, por exemplo, abordando um aspecto político e social, como vietnamitas e iranianos percebem e (sobre)viveram aos conflitos em seus respectivos países em

diferentes contextos históricos. Qual a verdade de imagens icônicas reproduzidas à exaustão durante décadas pela mídia com um significado – este, sim, superficial – e que ganharam, por isso, uma verdade própria e hegemônica que não condiz com a realidade? Como eram vistos pelo olhar de um cidadão os conflitos entre imperialistas e forças de resistência? Como era possível se posicionar nesse contexto de luta pela sobrevivência? Como é ver uma bomba atômica caindo e as pessoas morrendo e derretendo a seu redor? Esses dados mais próximos da realidade das ruas muitas vezes não são trabalhados e fornecidos pela televisão ou pelos livros de história.

Outra temática é a imigração, assunto banalizado na contemporaneidade sob o termo frio e quase estatístico do “refugiado”. Quem são esses sujeitos e qual é a dificuldade de sair, de se adaptar, de viver em um país estrangeiro e ser alvo de preconceito pelo simples fato de ser diferente? Quando e por que essas pessoas retornam? Voltam para o mesmo país e se readaptam ou permanecem como estrangeiros também em sua própria terra, sendo mal vistos pelos próprios compatriotas? Todos esses temas são abordados em inúmeros quadrinhos autobiográficos e biográficos, que, nesses casos, têm várias nuances que devem ser esmiuçadas. Para Christian Heuer,

[...] uma narrativa biográfica pode sempre ser pensada apenas como uma antologia da própria vida. Será um reservatório puro e inesgotável de seleção de impressões, acontecimentos, experiências. A coerência será construída e, não menos importante, será orientada, inconscientemente, nas expectativas dos potenciais destinatários sobre os limites do dizível em uma comunidade discursiva específica (HEUER, 2013, p. 331, tradução nossa)¹⁷.

Outra temática em geral pouco explorada que ganha espaço nos quadrinhos, é como lidar com situações de condição genética como a síndrome de Down, os transtornos de desenvolvimento, como o autismo, e mesmo doenças como Aids e câncer. Esses quadrinhos se apresentam não apenas como uma forma de entender esses problemas, todos vistos, erroneamente, como doenças por grande parte da população, mas também como a forma com que o autor-protagonista lida com eles. Muitos desses relatos não são de um próprio autor doente, mas de sua relação e aceitação do problema de um ente querido, de como lidar com essa realidade, desde os cuidados com o outro, consigo mesmo, e a exposição de um campo de luta que sempre precisa ser assumido entre três partes: o autor-personagem emocionalmente envolvido com o problema; o amigo ou familiar do autor e sua luta pela sobrevivência e/ou aceitação; e, por fim, o próprio movimento de afirmação perante uma sociedade desinformada, que não sabe e nem procura lidar de forma positiva com alguns problemas. Dois quadrinhos exemplares são o já citado *Pílulas azuis*, de

17 “Eine lebensgeschichtliche Erzählung kann so immer nur als Auswahkausgabe des eigenen Lebens gedacht werden. Es wird aus einen schier unerschöpflichen Reservoir von Eindrücken, Ereignissen und Erlebnissen ausgewählt, Kohärenzen werden konstruiert und es wird sich nicht zuletzt an den Erwartungen möglicher Rezipienten uns unbewusst an den Grenzen des Sagbaren einer spezifischen Diskursgemeinschaft orientiert”.

Frederick Peeters, que narra sua história com sua companheira soropositiva, todos os seus embates, dúvidas, medos e rinocerontes na sala; e *Não era você que eu esperava*, em que Fabien Toulmé narra todo o seu processo, da rejeição à aceitação, do nascimento de seu filho com síndrome de Down.



Imagem 5. Fonte: DACHEZ; CAROLINE, M. *A diferença invisível*. São Paulo: Nemo, 2017, p. 123

De outra maneira, no caso do próprio autor como agente do problema, uma *graphic novel* exemplar é *A diferença invisível*, em que a autora, Julie Dachez, se descobre autista e narra todo o seu sofrimento em uma vida inteira de dificuldades de sociabilização. Engana-se, no entanto, quem considera que o drama no relato de Dachez é a descoberta do autismo. Na verdade, o livro mostra o quanto essa descoberta mudou a vida da autora positivamente, quando se sentiu livre e finalmente conseguiu ver um sentido lógico em sua insociabilidade. O drama é anterior à descoberta. Para o leitor, é um privilégio entrar na realidade de uma pessoa autista em que ela, apesar de todas as suas dificuldades, encontra um meio em que pode compartilhar suas sensações, angústias e medos.

Por fim, um dos exemplos mais recorrentes são as histórias em quadrinhos autobiográficas que relatam questões de gênero envolvendo, naturalmente, minorias.

Quando são autoras mulheres, sua condição de gênero e sexualidade¹⁸ sempre aparece, mesmo quando não é o foco da história. *Persépolis*, de Marjane Satrapi, já é bem conhecido e reúne os problemas do conflito, de gênero e da imigração, mostrando toda a sua transição de uma menina no Irã para uma mulher que imigra, volta e sai de novo, lidando com as questões de preconceito em seu país, por ser mulher, e fora, especialmente por ser imigrante.

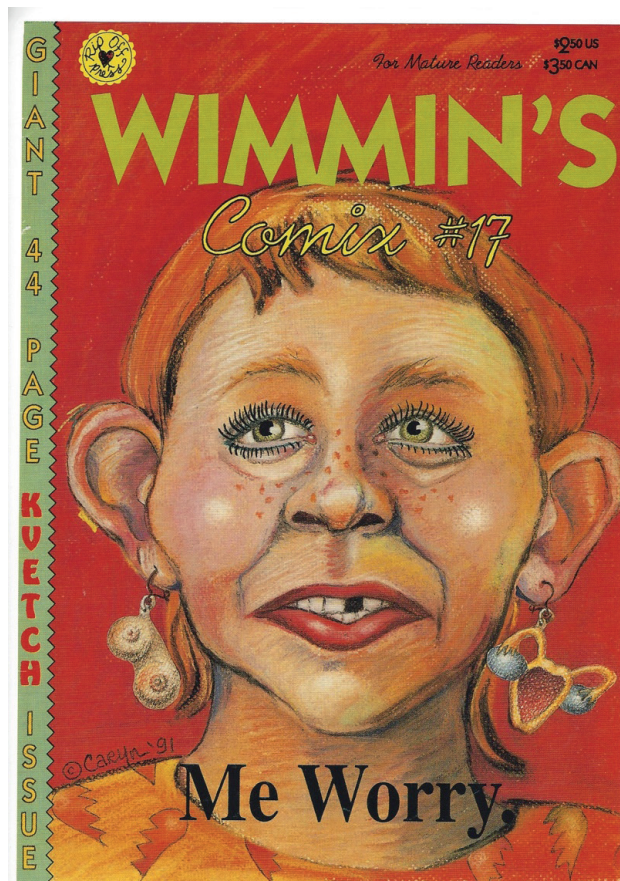


Imagem 6. Fonte: GROTH, Gary (ed.). *The complete Wimmen's Comix*. Vol. 2. Seattle: Fantagraphics, 2016, p. 621

Outra importante discussão de gênero se encontra nos quadrinhos LGBT e *queer*. Esses tipos de quadrinhos são cada vez mais frequentes e merecem uma atenção especial pelo que podem contribuir para a discussão em curso. De acordo com Juliana Bravo (2017), grande parte das vezes, os debates sobre homossexualidade em narrativas ficcionais, como na televisão brasileira, abordam a temática da “saída do armário”, ou seja, do momento em que o personagem se assume como LGBT ou

18 Entende-se a expressão quadrinho feminista-*queer* utilizada aqui não com um conceito fechado, mas como dois tipos de quadrinhos que fazem parte de um grupo com semelhanças de lutas e espaços de afirmação: quadrinhos feministas e quadrinhos *queer*. Ainda que o entendimento deste texto seja de que o quadrinho mais comum encontrado nessas discussões seja um quadrinho LGBT, e não *queer*, optou-se aqui por reproduzir e acompanhar o termo feminista-*queer*, asserção das pesquisadoras austríacas Rosa Reitsamer e Elke Zobl, especialistas na área.

queer perante a família e a sociedade. Mas isso não parece ser tão diferente em outras mídias, como os quadrinhos, que surgem como espaços importantes para o próprio autor, de descoberta, compreensão, aceitação e revelação.

Em artigo publicado no livro *Theorien des comics: ein reader* (2011) e no âmbito dos projetos de pesquisa *Feminist media production in Europe* e *Young women as creators of new cultural spaces*, ambos promovidos pelo Österreichischen Fonds für wissenschaftliche Forschung, as autoras Rosa Reitsamer e Elke Zobl fazem um levantamento histórico – e assumidamente generalista – dos quadrinhos feministas-*queer* com autores e suas principais características. Apesar de uma maior visibilidade nos dias atuais, esse discurso começou em *Wimmen's comix*¹⁹ um quadrinho feminista-*queer* dos Estados Unidos, lançado no início da década de 1970, em uma época em que também floresciam, mesmo nos quadrinhos *mainstream*, personagens que representam minorias, como os quadrinhos de super-heróis negros citados anteriormente. *Wimmen's comix* era alinhada com a segunda onda do movimento feminista, mais aberto, e que admitia e contemplava questões *queer*, o que não era admitido na primeira onda feminista.



Imagem 7. Fonte: GROTH, Gary (ed.). *The complete Wimmen's Comix*. Vol. 1. Seattle: Fantagraphics, 2016, p. 55

19 As autoras estranhamente escreveram *Womyn's Comix* em seu texto, quando o nome correto da revista era *Wimmen's Comix*, para depois se chamar *Wimmin's Comix*. Por questões metodológicas, utiliza-se aqui o nome correto da revista.

Todas as autoras eram mulheres e, naturalmente, as histórias versavam sobre questões de seu cotidiano, o que fazia com que a revista apresentasse um discurso semiautobiográfico, de acordo com Reisamer e Zobl (2011). Se as personagens não reproduziam o sistema autor-narrador-personagem de Lejeune, por outro lado, as personagens eram preenchidas com as experiências das autoras, que reproduziam em parte seu próprio cotidiano, como a relação com seus maridos, a violência, a sexualidade feminina e as experiências com o aborto. Para Reitsamer e Zobl, os objetivos dos quadrinhos feministas analisados por elas

[...] referem-se a uma desnaturalização e a um questionamento crítico de valores dominantes bem como de categorias político-sociais e político-identitárias, porque o(a) desenhista nem compreende a categoria mulher como uma categoria estável de identidade nem projeta uma imagem “ideal” de identidade lésbica ou sexualidade em seus quadrinhos. Com suas combinações imagem-texto, ela desenvolve muito mais uma crítica *queer* na heteronormatividade em um contexto de uma cultura DIY²⁰ feminista, que pode ser caracterizado pelo rompimento das fronteiras entre consumidor(a) e produtor(a), bem como práticas de ensino não formalizadas (REISAMER; ZOBL, 2011, p. 366, tradução nossa)²¹.

Nesse espectro, as autoras citam uma série de artistas feministas e/ou *queer*²², não necessariamente produzindo quadrinhos autobiográficos. Destes, publicados no Brasil, destacam-se *O enterro das minhas ex* (Anne-Charlotte Gautier, 2016) e *Fun home* (Alison Bechdel, 2014). Bechdel narra seu relato autobiográfico que vai desde a infância, descobrindo sua homossexualidade e seu impasse interno de como se revelar para os pais, ao mesmo tempo em que constrói sua história com eles e especialmente com as suspeitas crescentes e posteriormente confirmadas da homossexualidade do próprio pai. Já Anne-Charlotte Gautier vai desde a infância descobrindo seu afeto por

20 DIY é a abreviação da cultura *Do-it-yourself*, enraizada no movimento cultural de vanguarda dos anos 1950, do qual afloram os movimentos sociais dos anos 1960, entre eles o feminismo.

21 “[...] verweisen auf eine Denaturalisierung und (herrschafts-)kritische Hinterfragung identitäts- und sexualpolitischer Kategorien, weil die Zeichner_innen die Kategorie Frau weder als stabile Identitätskategorie begreifen noch ‘ideale’ Bilder von lesbischer Identität oder Sexualität in ihren Comics entwerfen. Mit ihren Bild-Text-Kombinationen entwickeln sie vielmehr eine queere Kritik an Heteronormativität im Kontext einer feministische DIY-Kultur, die durch das Aufbrechen der Grenzen zwischen Konsument_in und Produzent_in sowie nicht-formalisierte Lernpraxen charakterisiert werden kann.”

22 Na década de 1970, na Áustria já havia esse tipo de produção e na França se sobressai Claire Bretécher. No mesmo período, na Alemanha destacam-se Marie Marcks (caricaturas para o *Süddeutsche Zeitung*, *Die Zeit*, *Der Spiegel*); Franziska Becker (desenhos e caricaturas regularmente, a partir de 1976, para a revista *Emma*). Na década de 1980 e 1990, há um crescimento do número de autoras e publicações, especialmente nos EUA: antologia *Gay comics* (final da década de 1980, com desenhistas gays e lésbicas); Alison Bechdel (*Dykes to watch out for*); Angela Bocage (*Real girl*, meados da década de 1990); Sara Dyer (antologia *Action-girl*, meados da década de 1990); Ariel Bordeaux (*Deep girl*); Jennifer Camper (*Rude Girls*). Na Europa, podem ser lidas na Alemanha e na Áustria Ralf König; Katrin Kremmler, Regine Schuch, Eva Wagendristel (*Ausgezeichnet! Lesben-Comics*, 1993); e Heicke Anacker (*Heikes Läspencomics*, 1994). Em Portugal, Teresa Pestana (*Gambuzine*) e, na Suécia, Karolina Bang (*Queer nation*, início dos anos 1990); coletivo de quadrinhos feministas *Dotterbolaget* (*Chicks eat comics* e *Vald*). Entende-se aqui que, na verdade, a maior parte dessas autoras estaria mais alinhada ao movimento LGBT do que ao *queer*, apesar da definição das pesquisadoras Rosa Reisamer e Elke Zobl.

meninas, revelando-se aos poucos sua homossexualidade, e narra suas paixões platônicas e primeiros amores, seus desejos frustrados e decepções, a dificuldade de outras meninas com quem se envolveu de aceitarem seus próprios desejos. É um trabalho que, de certa maneira, se alinha com *Fun home* no sentido de serem histórias que revelam o momento de descoberta e escolha da própria sexualidade.

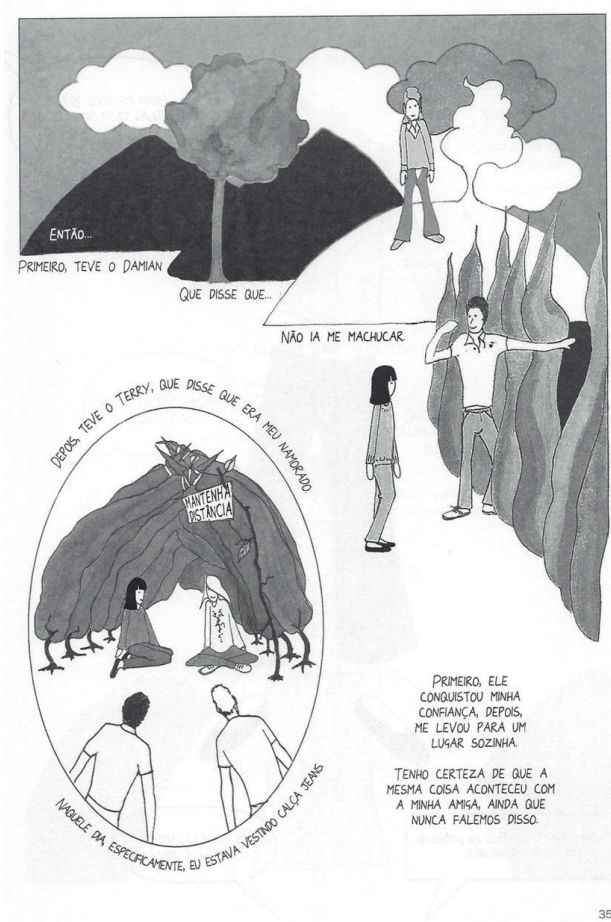


Imagem 8. Fonte: UNA. *Desconstruindo Una*. São Paulo: Nemo, 2016, p. 35

Contudo, um relato autobiográfico ainda mais difícil talvez seja *Desconstruindo Una* (Una, 2016), em que a relação com a sexualidade aparece de maneira muito dolorosa. A autora relata sua experiência com o machismo de homens e mulheres e sua experiência enquanto vítima de abuso sexual, tudo construído em um tom performativo e poético. Paralelamente, há toda uma discussão sobre um estripador que matava mulheres na década de 1980 no oeste do Reino Unido, região onde ela morava, e como a misoginia da Polícia cria problemas para a própria investigação, resultando na não prisão do suspeito e em mais crimes e vítimas. Toda a argumentação da história, nos dois eixos narrativos, consiste em mostrar como a sociedade e o poder público normalizam e banalizam a violência contra a mulher e minimizam o comportamento de homens

criminosos ou claramente suspeitos. A invisibilidade aqui não é apenas da mulher, mas da violência contra ela, que é minimizada, quando não atribuída à própria mulher, em que a sociedade machista e patriarcal culpabiliza a vítima.

Quadrinhos como esses, em uma sociedade misógina, heteronormativa e violenta, cumprem importantes funções sociais. Para a autora, revelar-se em uma história autobiográfica é assumir uma condição importante, social e política de afirmar seu espaço como mulher e cidadã da escolha de seus afetos e de sua liberdade em orientar sua vida sem obedecer às convenções hegemônicas heteronormativas ou quaisquer outras, de se afirmar como mulher e denunciar a violenta sociedade patriarcal. Para o leitor, esses quadrinhos autobiográficos específicos dialogam, genericamente, com duas percepções distintas. Uma, com o público feminista, LGBT e *queer* que, pela luta constante por espaços de representação, terá acesso a histórias que falam de experiências pessoais, como as dele. Então, são histórias que podem ajudar a quem tenha seus conflitos e, por exemplo, não se aceite ou tenha dificuldades de lidar com a família. Muitas vezes, onde não há diálogo, apoiar-se em outras experiências para orientar seus caminhos e decisões é a única alternativa possível.

O outro tipo de leitor é justamente aquele que não faz parte do público anterior, no caso, o público heterossexual e/ou masculino, que lerá a história por apreciar quadrinhos e com isso entenderá as questões, os conflitos e perceberá a homossexualidade ou a violência contra a mulher não como um simples rótulo ou algo menos importante, mas como uma questão de identidade que deve ser percebida. Em última instância, para esses leitores, é um exercício de construção de alteridade e de desconstrução de seus próprios tabus e preconceitos. Daí a necessidade de essas narrativas se proliferarem não apenas nos quadrinhos, mas também em outras mídias. De acordo com Reitsamer e Zobl:

Entendemos quadrinhos feministas-*queer* como “intervenções produtivas” em estruturas sociais de poder e dominação. Porque ela neutraliza, no nível da representação, uma “reificação e nova dramatização da diferença sexual” (Gildermeister/Wetterer 1995, p. 248) pela “*Ambiguiização*²³ (*VerUneindeutigung*) do sexo e da sexualidade”; ao mesmo tempo, o *marketing* capitalista dos quadrinhos será algo secundário, em consequência da resistência da cultura DIY feminista frente a um puro contexto de exploração comercial (REITSAMER; ZOBL, 2011, p. 366, grifo nosso, tradução nossa)²⁴.

23 *VerUneindeutigung* é um conceito muito artístico e escrito em alemão de forma bastante feminista. As autoras criaram aqui uma noção própria, que significaria ato ou ação de tornar algo uma coisa ambígua. Optou-se, assim, por traduzir a palavra para uma noção também singular e não dicionarizada no português: *ambiguiização*.

24 “Wir verstehen queer-feministische Comics als ‘produktive Interventionen’ in gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse, weil sie auf der Ebene der Repräsentation einer ‘Refizierung und Neudramatisierung der Geschlechterdifferenz’ (Gildemeister/Wetterer 1995:248) durch die ‘VerUneindeutigung von Geschlecht und Sexualität’ entgegenwirken; zugleich wird die kapitalistische Vermarktung der Comics infolge des Widerstandes der feministischen DIY-Kultur gegenüber rein kommerziellen Verwertungszusammenhängen sekundär”.

Essa tripla finalidade dos quadrinhos – ou seja, para o autor, para o público e ele devendo ser entendido como intervenções produtivas em estruturas sociais de poder e dominação –, apresentada por Reitsamer e Zobl, não se restringe apenas ao quadrinho feminista-*queer*, mas poderia ser ampliada para todo e qualquer quadrinho autobiográfico que aponte para a diversidade da construção de identidades. O quadrinho poderia colaborar, por exemplo, para dialogar com um leitor que, vizinho de uma muçulmana que usa *hijab*, poderia entender melhor seu significado e respeitar o que pode não necessariamente ser uma imposição, mas uma escolha da mulher e que, invariavelmente, deve ser respeitada.

Por outro lado, um leitor que se sente incapaz de se sociabilizar e se sente desconfortável em inúmeros espaços do cotidiano pode encontrar um diálogo e perceber outra forma de lidar com o problema lendo o quadrinho de uma autora que passa pelo mesmo problema e resolveu se expor. Por fim, para o autor que revela seu próprio preconceito e a não aceitação de um filho que nasce com uma condição genética específica, o fazer do quadrinho é importante tanto como um rito de passagem quanto como uma revelação para si próprio. Surge também o entendimento da necessidade de assumir um engajamento nessas questões, mas sem deixar de compreender seus próprios sentimentos, conflituosos e contraditórios.

Christian Heuer aponta para o trabalho do autor em um quadrinho autobiográfico como um espaço de fechamento ou isolamento do trauma, em que “a vida será contada para que a lacuna seja fechada, para que a vida com o trauma seja concluída”²⁵ (HEUER, 2013, p. 331, tradução nossa). E, citando Jürgen Straub, o autor afirma ainda que os quadrinhos autobiográficos teriam uma “função de cura” justamente pelo fato de essas histórias, muitas vezes, terem um caráter de aprendizado e superação dos traumas retratados. No entanto, considera-se aqui que o uso genérico da palavra “cura” é inadequado, porque se refere quase que invariavelmente à ideia de doença, especialmente no contexto brasileiro atual, no qual a palavra ganha um protagonismo na agenda conservadora homofóbica.

Mas entender os quadrinhos autobiográficos como portadores de uma função de terapia, redenção e, em última análise, liberação, tanto para seus autores quanto para seus leitores, é oportuno pelo que de fato eles oferecem. Isso reforça mais uma vez a proposta do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune e da centralidade do leitor no processo da autobiografia, em seu protagonismo na relação de comunicação entre autor-narrador-personagem, obra e leitor. Poder ler-se e ver-se, ser capaz de aprender com as experiências, a dor e os conflitos dos outros exerce uma função de liberação e, especialmente, de integração social mais igualitária com respeito ao outro. No fim, são histórias reais que conferem visibilidade a quem é invisível, não sem ironia, proporcionada por uma mídia como os quadrinhos, muitas vezes também pouco percebida seriamente nas teorias de comunicação.

25 “[...] das Leben wird erzählt, um die Lücke zu schließen, um das Leben mit dem Trauma abzuschließen”.

Considerações finais

O intuito deste artigo foi estabelecer parâmetros das estratégias autobiográficas nos quadrinhos, destacando as histórias e os autores que dialogam com temas relacionados com a diversidade e as minorias, não apenas mostrando exemplos de histórias e autores como enfatizando o quanto essas histórias contribuem para a construção da visibilidade desses grupos e do desenvolvimento da alteridade por parte da sociedade. Como bem lembra Jörn Ahrens (2012, p. 12, tradução nossa), “cultura é tudo menos livre, mas um permanente campo de guerra dos simbolismos e das relações de força suportadas no campo social”,²⁶ e é de certa forma o que os quadrinhos autobiográficos fazem: vão para o *front* de batalha para se impor no campo social ante as relações de força sociais hegemônicas.

Nesse sentido, os próprios quadrinhos fazem parte dessa luta no campo cultural até hoje, apesar de a *graphic novel* ter se tornado um espaço de legitimação cultural e de entrada, ainda que tímida, no panteão do que é considerado alta cultura. Assim, nada mais coerente do que os quadrinhos se apresentarem como um veículo oportuno para a publicação e o aprofundamento de histórias de diversidade e visibilidade, de comportamentos e hábitos, em suma, de engajamento político, como atesta Rosa Reitsamer e Elke Zobl, mais uma vez dialogando com o quadrinho feminista-*queer*:

Os quadrinhos preenchem a função de diário de registros pessoais, para o qual apenas o(a) ilustrador(a) é capaz de estabelecer uma conexão, ao mesmo tempo eles se tornam documentos de uma cena feminista-*queer* local que se define através do debate de conteúdos e temas feministas-*queer* de esquerda, os quais definem a preferência por um estilo de roupa ou por um certo Habitus. O desenhista situa-se a si próprio em uma cena feminista-*queer* e, por meio disso, políticas relevantes para essa cena são tratadas nos quadrinhos, o que permite endereçá-los a um destinatário recipiente correspondente, o qual sabe decifrar os temas e a combinação texto-imagem (REITSAMER; ZOBL, 2011, p. 370, tradução nossa)²⁷.

É importante ressaltar, contudo, que o destinatário-recipient não precisa nem deve ser correspondente. Pelo contrário, o importante, para qualquer quadrinho autobiográfico que tematize a diversidade, é furar o bloqueio hegemônico, e não se restringir aos nichos de recepção, em que a comunicação ocorre apenas para quem é iniciado na questão. A grande virtude do quadrinho autobiográfico é estar em um meio massivo e que pode

26 “Kultur ist alles andere als frei, sondern ein permanenter Kriegsschauplatz der Symbolismen und darüber getragenen Machtpositionen im sozialen Feld”.

27 “Die Comics erfüllen die Funktion von persönlichen Tagebuchaufzeichnungen, die nur die der Zeichner_in mit der eigenen Biografie in Verbindung zu bringen vermag; gleichzeitig werden sie zu Dokumenten einer lokalen queer-feministischen Szene, die sich über die Auseinandersetzung mit spezifischen linken queer-feministischen Szenen, die sich über die Auseinandersetzung mit spezifischen linken queer-feministischen Inhalten und Themen, die Präferenz für einen Kleidungsstil und einen bestimmten Habitus definiert. Durch die Selbstverortung der des Zeichners_in in einer queer-feministischen Szene werden szenerelevante Politiken in den Comics behandelte, wodurch eine entsprechende Rezipient_innenschaft adressiert wird, die die Themen und Bild-Text-Kombination zu dechiffrieren weiß”.

atingir as pessoas mais distintas, colaborando, com isso, para a construção de outro tipo de sociedade. Daí a importância de se encontrar no Brasil um quadrinho biográfico sobre mulheres no Iêmen ou um quadrinho autobiográfico de uma imigrante iraniana, ou encontrar a mesma autobiografia LGBT ou *queer* de uma autora dos Estados Unidos em grandes redes de livrarias na Alemanha, por exemplo. Não basta falar para o nicho, e esse é o grande poder das mídias massivas e desse subgênero dos quadrinhos documentais, o de superar as fronteiras não apenas geográficas como também simbólicas.

Por fim, é importante também reforçar a crítica de Hatfield contra o entendimento genérico de que discursos autobiográficos sejam fruto de uma postura narcísica ou de exibicionismo. Ao analisar a riqueza e a diversidade de relatos encontrados cada vez mais nos quadrinhos documentais autobiográficos, que se proliferam em artistas das mais diversas nacionalidades, é preciso talvez lançar uma nova mirada sobre esse tipo de relatos. A tese que se situa nas entrelinhas deste texto e já proposta formalmente em artigo anterior (MUANIS, 2017) é de que os quadrinhos autobiográficos são tudo menos espetáculo ou a busca de uma mera visibilidade individualista, mas sim, a busca do diálogo com o outro, de se entender e se afirmar em uma sociedade muitas vezes hostil.

Esse personagem comum, cotidiano, que se torna protagonista, apareceu em momentos diferentes nas mais diversas mídias e em diferentes momentos e sempre esteve atrelado aos movimentos conceituais e estéticos das mídias, que o ligavam a seus respectivos novos estágios de modernidade. Se o quadrinho passou por isso na década de 1960 nos Estados Unidos, com as histórias de Harvey Pekar e Robert Crumb, e na década de 1970, com a afirmação dos quadrinhos feministas-*queer* de *Wimmen's Comix*, essa modernidade se aprofundou e se tornou um processo inerente ao meio e hoje encontra espaços reservados nas grandes livrarias de todo o mundo. Cabe às teorias de mídia e comunicação atentarem mais para os quadrinhos como formas importantes de narrativas e construções identitárias. E cabe ao quadrinho, por sua vez, ser cada vez mais democrático e ampliar esses espaços de diversidade para outros grupos e pessoas que a demandem.

Referências

- AHRENS, J. Intermedialität, Hybridität: Wieviel Unbestimmtheit verträgt der Comic?. In: BACHMANN, C.; SINA, V.; BANHOLD, L. (org.). *Comics intermedial*. Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 2012.
- B. David. *Epileptic*. New York: Pantheon, 2005.
- BECHDEL, A. *Fun home: eine Familie von Gezeichneten*. Köln: Carlsen, 2014.

- BERTOTTI, U. *O mundo de Aisha: a revolução silenciosa das mulheres no Iêmen*. São Paulo: Nemo, 2016.
- BOILET, F. *O espinafre de Yukiko*. São Paulo: Conrad, 2005.
- BRAVO, J. *A heteronormatividade na TV generalista: o armário televisivo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2017.
- BROWN, C. *Pagando por sexo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BUI, T. *O melhor que podíamos fazer: memórias gráficas*. São Paulo: Nemo, 2017.
- DACHEZ, J.; CAROLINE, M. *A diferença invisível*. São Paulo: Nemo, 2017.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEGENEVIEVE, B. The emergence of non-standard bodies and sexualities. *Porn Studies*, v. 1, n. 1-2, 2014, p. 193-196.
- DINIZ, A. *Morro da favela*. Lisboa: Polvo, 2013.
- DORFMAN, A.; JOFRÉ, M. *Super-Homem e seus amigos do peito*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- DORFMAN, A.; MATTELART, A. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- EISNER, W. *In the heart of the storm*. Princeton: Kitchen Sink, 1991.
- FIES, B. *Mom's Cancer*. New York: Abrams Comicarts, 2006.
- FIGUEIREDO, V. L. F. Cena desdobrada: o palco dos bastidores. In: SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- GAUTIER, A. C. *O enterro das minhas ex*. São Paulo: Nemo, 2016.
- GIBSON, M. Cultural studies: British girls' comics, readers and memories. In: SMITH, M.; J. DUNCAN, R. (org.). *Critical approaches to comics: theories and methods*. Nova York: Routledge, 2012, p. 267-279.
- GREEN, J. *Binky Brown meets The Holy Virgin Mary*. San Francisco: McSweeney's, 2009.
- GRENNAN, S.; SPERANDIO, C. *The invisible city*. Seattle: Fantagraphics books, 1999.
- GROTH, G. (ed.). *The complete Wimmen's Comix*. Seattle: Fantagraphics, 2016.
- GRÜNEWALD, D. Das Rätsel des Künstlers: Künstlerbiografie als Comics. In: *Der Dokumentarische Comic: reportage und biografie*. Essen: C. A. Bachman, 2013, p. 303-324.
- GUIBERT, E. *A guerra de Alan: as memórias do soldado Alan Ingram Cope*. Campinas: Zarabatana, 2010.

- HANAWA, K. *Na prisão*. São Paulo: Conrad, 2005.
- HATFIELD, C. *Alternative comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.
- HEUER, C. ‘Wie befriedigend es ist, auf einer weissen Fläsche Spuren zu hinterlassen’: Versuch über das lebensgeschichtliche Erzählen im Comic. In: GRÜNEWALD, D. (org.). *Der Dokumentarische Comic: reportage und biografie*. Essen: C. A. Bachman, 2013, p. 325-335.
- KLEIST, R. *Der Traum von Olympia*. Hamburg: Calrsen, 2015.
- KNISLEY, L. *Deslocamento: um diário de viagem*. São Paulo: Nemo, 2017.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LUST, U. *Heute ist der letzte Tag vom rest deines Lebens*. Berlin: Avant-Verlag, 2009.
- MICKWITZ, N. *Documentary comics: graphic thuth-telling in a skeptical age*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- MILLER, F.; GIBBONS, D. *Give me liberty: an American dream*. Milwaukie: Dark Horse, 1990.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTIN, M. *Placas tectônicas*. São Paulo: Nemo, 2016.
- MUANIS, F. Comics e cinema-vérité: estratégias do cinema nas bandas desenhadas documentais. In: 2º Encontro Internacional O Cinema e as Outras Artes. *Anais eletrônicos*. Covilhã: UBI, 2016.
- MUANIS, F. “O protagonismo do banal e a performance nas bandas desenhadas documentais”. *Vista: Revista de Cultura Visual*, Lisboa: Sopcom, n. 1, 2017, p. 33-49.
- NEUFELD, J. *A.D. New Orleans after the delug*. New York: Pantheon, 2009.
- PETERS, F. *Pílulas azuis*. São Paulo: Nemo, 2015.
- REITSAMER, R.; ZOBL, E. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-yourself-Kultur. In: EDER, B.; KLAR, E.; REICHERT, R. (org.). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: Transcript, 2011, p. 364-381.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SATOUFF, R. *L’arabe du futur*. 2014. Paris: Allary Éditions, 2014.
- SATRAPI, M. *Persépolis 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- SATRAPI, M. *Persépolis 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SATRAPI, M. *Persépolis 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SATRAPI, M. *Persépolis 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SIBILIA, P. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SMALL, D. *Cicatrizes*. São Paulo: Leya, 2010.
- SPIEGELMAN, A. *Maus*. New York: Pantheon, 1996.
- THOMPSON, C. *Retalhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TOULMÉ, F. *Não era você que eu esperava*. São Paulo: Nemo, 2017.
- TRUONG, M. *Une si jolie petite guerre*. Saigon 1961-63. Paris: Denoël, 2012.
- UNA. *Desconstruindo Una*. São Paulo: Nemo, 2016.
- WERTHAM, F. *The seduction of the innocent*. Nova York: Rinehart & Company, 1954.
- WINICK, J. *Pedro and Me*. New York: Henry Holt and Company, 2000.
- WITEK, J. *Comic books as history*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

11

TERREMOTO SANTO E À PROCURA DO 5º ELEMENTO: FIGURAÇÕES DO PERIFÉRICO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Maurício de Bragança (UFF)

Icaro Ferraz Vidal Junior (UTP)

Recentemente assistimos a uma disputa cada vez mais acirrada pelos pontos de vista relacionados às várias representações do popular no circuito midiático. A maior visibilidade que grupos culturais têm conseguido a partir de estratégias ativistas no seio das políticas sociais tem tensionado o que antes parecia ser hegemônico na tradição narrativa de nossa produção cultural. Assim, seja em telenovelas, filmes, publicidade, música, literatura, clipes musicais e outros produtos, há um constante enfrentamento com relação aos estereótipos subalternizadores de sujeitos sociais que não aceitam mais estarem apartados dos processos de representação cultural. A cultura popular assume assim sua função maior de evidenciar as disputas em torno de processos de representação relacionados a categorias étnico-raciais, de gênero, de classe, sexuais, dentre outros, tornando-se central na discussão acerca das apropriações simbólicas e culturais e nas estratégias de visibilidade que têm lugar no seio da cultura de massa.

Esse movimento, que evidencia a emergência de culturas periféricas como sujeitos que disputam seu lugar de fala e de representação na cultura midiática contemporânea, também apresenta seus efeitos no interior de um circuito que, tradicionalmente, se distanciava desses processos, conformado pelos museus e galerias de arte. Essas narrativas do popular massivo, atravessado pela cultura midiática, se instauram num ambiente no qual tanto o seu público tradicional quanto a crítica especializada se construíram historicamente alheios a tais discussões e manifestações.

Esse é um fenômeno contemporâneo que curto circuita vários agentes presentes nos espaços anteriormente definidos por um determinado estatuto de gosto e de valores socialmente demarcados, apontando para um movimento que afeta tanto os artistas quanto o público, passando necessariamente – e sobretudo – pela crise do papel da crítica e da função mediadora da curadoria de exposições de arte. No

seio dessa problemática, instauram-se novos processos de mediação, deixando ainda mais evidentes as rupturas e deslocamentos com relação ao estado atual do gosto e aos valores artísticos implicados nesses sistemas simbólicos.

A evolução dos sistemas de difusão social da arte produziu, com efeito, novas instâncias de mediação. A multiplicação dos museus e, há alguns decênios, dos museus de arte contemporânea criou uma situação inédita e atores críticos novos. Os curadores de museu eram, no passado, os guardiões do patrimônio, isto é, de valores socialmente consagrados no domínio da arte. São hoje frequentemente, com os museus de arte contemporânea (as bienais e as exposições), os interventores imediatamente contemporâneos da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas (LEENHARDT, 2000, p. 22).

Como aponta Jacques Leenhardt, essas novas instâncias de mediação – e aqui nos interessam particularmente os deslocamentos promovidos pela emergência de discursos que se fortalecem pela constituição e visibilidade midiáticas de sujeitos periféricos – reposicionam os atores do circuito das artes, colocando em cena uma disputa importante travada entre “uma concepção sagrada do museu como templo e uma abordagem pedagógica como espaço de aprendizagem e discussão” (LEENHARDT, 2000, p. 23). É muito importante ressaltar aqui que é justamente no interior de uma cultura midiática, através de seus processos de mediação e de contaminação com o aspecto massivo, que o “elemento popular periférico” se torna visível e assume outro papel ao recusar o tradicional espaço do outro a partir do qual sempre foi abordado, como elemento domesticado no interior das convencionais políticas de representação nas artes.

À procura do 5º elemento e Terremoto santo fizeram parte da exposição *Corpo a corpo*, produzida pelo Instituto Moreira Salles em 2017; o texto de apresentação do curador Thyago Nogueira já revela em que chave as obras são lidas na proposta de ocupação do novo espaço do centro cultural em São Paulo. Os artistas/ativistas presentes na exposição, que além de Wagner e de Búrca acolhia nomes como os coletivos Garapa e Mídia Ninja, Jonathas de Andrade, Sofia Borges e Letícia Ramos,

foram convidados a pensar sobre o retrato, individual ou coletivo, e sobre como as imagens podem nos ajudar a enxergar os conflitos sociais que emergiram no Brasil nos últimos anos. O mote da exposição é o uso do corpo como um elemento de representação social e atuação política – seja pela presença física e simbólica nos espaços públicos, seja como o veículo condutor da câmera, seja como lugar de expressão da individualidade, que aproxima e separa os indivíduos (NOGUEIRA, 2017, s/p).

O texto de Nogueira repercute o argumento apresentado por Leenhardt, na medida em que sua proposta curatorial articula projetos heterogêneos, não necessariamente reificados como objetos de arte, mas que coincidem na atualidade e na urgência das questões que abordam. É também nessa chave que podemos pensar a

presença de elementos da cultura popular massiva nos trabalhos dos artistas visuais Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca. Neste artigo, trataremos especialmente das obras intituladas *Terremoto santo* (Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca) e *À procura do 5º elemento* (Bárbara Wagner), que trazem, respectivamente, uma reflexão sobre a cultura evangélica presente na zona rural de Pernambuco e as questões do funk ostentação surgido, sobretudo, na periferia da cidade de São Paulo.

O que nos interessa neste artigo, porém, não é exatamente examinar os “lugares de fala” que se configuram no interior desses projetos. Nossa intenção é, sobretudo, problematizar o deslocamento desse repertório e dessas políticas de representação presentes nas narrativas sobre o popular. Ao se instaurarem não mais no circuito das mídias massivas (embora o diálogo com elas seja fundamental para a produção de sentidos), mas no contexto das artes visuais contemporâneas, essas narrativas sobre o popular propõem novos contratos de leitura, mais abertos às ambivalências dos contextos que representam¹.

Terremoto santo e *À procura do 5º elemento* coincidem ao trazerem para o espaço institucional da arte contemporânea atores sociais até então estrangeiros a esse circuito, seja como sujeito de fruição estética, seja como objeto do olhar de um público iniciado. O contexto midiático mais amplo comporta, já há algum tempo, representações (não poucas vezes controversas) de alteridades socioculturais que, ao mesmo tempo, consomem esta produção. O ingresso de culturas como a da música gospel pernambucana e a do funk ostentação paulista no glossário da arte contemporânea aparece para nós como uma novidade que, em um mesmo gesto, lança um novo olhar para grupos até então sub-representados e situa a arte contemporânea em um lugar estratégico, a partir do qual passamos a poder entrar em contato com esse outro cultural desde uma perspectiva que já não é aquela, laudatória ou exotizadora, que observamos em parte das representações midiáticas.

É curioso notar como esse movimento de construção de uma alteridade tipificada que hoje podemos identificar em representações midiáticas de sujeitos periféricos esteve presente em várias fases da história da arte brasileira nas quais se buscou formular um projeto do nacional: o indígena e o caboclo/sertanejo no romantismo, o negro e a mulata numa perspectiva mestiça mais modernista e o favelado no âmago dos projetos de alusão ao social pelas artes mais engajadas a partir dos anos 1960 fornecem algumas imagens bem acabadas deste processo.

Mas o cenário instaurado pelos projetos aqui analisados é, de fato, bem mais complexo do que a tradicional diferenciação entre representações artísticas, populares e midiáticas poderia nos deixar entrever. A produção cultural que interessa a Wagner e

¹ As relações entre arte e mídia não constituem propriamente uma novidade. Em vários outros momentos da história da arte estas relações foram exploradas, sob diversas perspectivas. O que parece constituir um ponto de inflexão importante nos fenômenos abordados por Wagner e de Búrca é o fato de que os sujeitos já não podem ser pensados como exteriores ou anteriores à mídia, que passa a fornecer o repertório de códigos e signos a partir dos quais tais sujeitos constroem suas identidades.

de Búrca condensa tensões que marcam, de modo mais amplo, a sociedade de consumo contemporânea, agenciando elementos marcadamente locais e signos que orbitam em torno da cultura globalizada do consumo e do espírito neoliberal. A produção experimental dos artistas, denominada por eles mesmos como documentário musical, tensiona as estratégias de encenação dos sujeitos culturais representados nas obras como forma de evidenciar as camadas políticas, sociais e estéticas que compõem os fenômenos abordados, sem, no entanto, herdar o didatismo e a pretensão ao esclarecimento que se constituem como limites éticos de certa tradição do documentário.

Se comparamos *Terremoto santo* e *À procura do 5º elemento* com representações como, por exemplo, *reality shows* de temática musical e videoclipes evangélicos, observamos que os trabalhos de Wagner e de Búrca tornam-se potentes mediadores das culturas que retratam, através da criação de uma *mise-en-scène* que, a partir de um movimento que se aproxima deste outro, que está ao nosso lado mas é frequentemente negligenciado, desloca alguns procedimentos que podemos verificar nas próprias fotografias de Bárbara Wagner. O uso do flash mesmo em cenas diurnas, que permitia ao público um acesso à integralidade dos corpos populares retratados nas séries *Brasília teimosa* (2005-2007) ou *Crentes e pregadores* (2014), por exemplo, cede lugar a um outro gesto, que desloca a “documentação” e o “registro”, caros ao *background* jornalístico da artista, para um outro lugar.

A *mise-en-scène* que observamos, tanto em *Terremoto santo* quanto em *À procura do 5º elemento* é obtida por meio de um trabalho sobre as convenções que organizam a produção desses grupos culturais em parceria com seus membros. Desse modo, nosso acesso ao universo da produção musical evangélica não se apresenta sob a forma de um documentário cuja linguagem teria sido forjada no interior da história do cinema. Trata-se de um documentário musical realizado em parceria com os fiéis a às crenças em questão e a partir de seus próprios códigos e performatividades.

Podemos reivindicar ainda que a inserção dessas imagens no circuito da arte contemporânea instaura um processo de reconhecimento e negociação dessas estéticas periféricas com parte das classes médias urbanas e com intelectuais. Por outro lado, em relação às representações produzidas por atores sociais que não pertencem a tais grupos e que não poucas vezes incorrem na tentativa de “explicá-los”, os trabalhos de Wagner e de Búrca oferecem uma visão da dimensão político-social de tais práticas bem menos assertiva. Suas obras parecem mimetizar a complexidade desses fazeres, frequentemente marcada por contradições que restam insolúveis. Trata-se de uma produção na qual teses e antíteses convivem no espaço-tempo da imagem sem que jamais tenhamos acesso a uma síntese apaziguadora dessas tensões.

A fim de evitar o enquadramento e redução desses projetos a partir de um repertório teórico definido a priori, estruturamos o presente artigo por meio das descrições das obras para, então, mobilizar autores, conceitos e exemplos. Essa operação repousa sobre nossa aposta de que tais projetos não podem ser subsumidos à condição de “objeto” de uma análise que lhes seja exterior. *Terremoto santo* e *À procura do 5º elemento* entrarão, aqui, em uma relação horizontal com a teoria, de modo a preservarmos isto que neles há de mais potente e singular.

A ética neopentecostal² e o espírito do neoliberalismo

Se Max Weber escrevesse hoje sobre as relações entre religião e sistema de produção, provavelmente contaríamos com o volume “A ética neopentecostal e o espírito do neoliberalismo”. *Terremoto santo* é um documentário musical que apresenta uma incursão na cena de música gospel do interior de Pernambuco. Nele, vemos sucessivos números musicais ambientados, em grande parte, em paisagens naturais, mas também no estúdio de uma rádio e em uma igreja em construção. Trata-se de um trabalho realizado pelos artistas com a comunidade evangélica da região, a partir da encenação de canções compostas pelos fiéis. O vídeo tem início com um número musical, ambientado em uma exuberante paisagem natural. A esta ação claramente encenada e cujo tom se repete em outros momentos do filme, segue o registro de um culto evangélico realizado no estúdio de uma rádio.

Nessa sequência, sucedem novos números musicais até que, ao fim do filme, depois dos créditos, vemos mais um breve registro que se aproxima de uma estética documental. Esses dois modos de construção da imagem da cena musical gospel do interior de Pernambuco, um encenado e outro que remete à tradição documental, fornecem a medida do experimentalismo de Wagner e de Búrca, na medida em que ambos são organizados segundo uma ética cara ao domínio do documentário. Os números musicais, realizados em parceria com os compositores das canções, fornecem um inventário da gramática formal e performativa que estrutura a produção cultural gospel. Esse procedimento já aparecia em *Estás vendo coisas*, realizado pela dupla de artistas em 2016, mas desta vez a partir do universo da música brega pernambucana ou em *Bye bye Deutschland! Eine Lebensmelodie*, apresentado em 2017 no 5º Skulptur Projekte Münster, realizado com cantores da cidade que abriga o festival e que se tornaram conhecidos como *covers* de cantores emblemáticos da música *Schlager*.

2 A Igreja seguida pelos personagens do filme é a Assembleia de Deus, que é pentecostal. Os personagens da obra, portanto, se afirmam pentecostais, e não neopentecostais. As diferenças históricas e teológicas entre as religiões pentecostais e neopentecostais são inúmeras e não caberiam no escopo deste artigo. Nossa formulação das relações entre religião neopentecostal e neoliberalismo serve para pensarmos *Terremoto santo* na medida em que grande parte das canções presentes no filme condensam o imaginário ligado à teologia da prosperidade, frequentemente atribuída às religiões neopentecostais, não tendo, portanto, nenhuma intenção de análise teológica com relação à adesão e à diferenciação entre as igrejas pentecostais e neopentecostais. Dessa forma, assumimos a grafia em itálico do prefixo em neopentecostal como forma de relativizá-lo a fim de evidenciar apenas a questão argumentativa no artigo.

A recente emergência e proliferação das igrejas neopentecostais no Brasil tornou-se um assunto espinhoso nos últimos anos, o que confere a *Terremoto santo* um lugar particularmente interessante em meio às imagens do presente, a despeito do fato de o filme registrar a produção musical realizada por pentecostais. A dificuldade de abordar esse tema deve-se, em grande parte, ao ingresso de líderes evangélicos em posições de poder. Com uma agenda frequentemente conservadora que, a partir dessa entrada na esfera pública, torna-se amplamente conhecida e de aplicações políticas mais abrangentes (por exemplo, na gestão de cidades, como testemunhamos no caso do Rio de Janeiro), esses atores são frequentemente desqualificados de modo um pouco apressado pela elite intelectual.

Tal gesto, a despeito da legitimidade política de uma oposição contundente a projetos fundamentalistas de retirada de direitos recentemente adquiridos por várias minorias e contra a associação com os grupos políticos mais retrógrados do cenário nacional, está frequentemente dissociado de um efetivo conhecimento do solo cultural sobre o qual tais igrejas pousaram suas primeiras pedras. Não é raro que essa crítica faça apelo a um certo irracionalismo que se encontra na base de determinados fundamentalismos levantados pelos evangélicos.

Mas a crítica, por si só, não dá conta do cenário no qual estamos imersos. A isto, soma-se certa arrogância de uma postura elitista que negligencia a adesão de fiéis a tais crenças e a composição predominantemente popular dessas igrejas. Nesse sentido, o vídeo de Barbara Wagner e Benjamin de Búrca dá um salto e se esquivava do elitismo de feições classistas que vem contaminar, não poucas vezes, a crítica à presença da cultura gospel no cenário cultural mais amplo no país. Esse gesto, no entanto, não pode tampouco ser enquadrado como “isentão”, adjetivação que tomamos emprestada dos recentes debates políticos que povoam as redes sociais.

Apresentando as canções produzidas e consumidas por fiéis da Assembleia de Deus por meio de um dispositivo que conjuga a linguagem do videoclipe musical com registros mais próximos ao cinema documental, Wagner e de Búrca nos dão a ver as estreitas relações agenciadas pelas religiões pentecostais entre teologia e empreendedorismo sem, no entanto, destituir a legitimidade da cultura evangélica, e, ainda, atribuem um lugar privilegiado à música na constituição de subjetividades cujos sistemas de crença serão irredutíveis à argumentação esclarecida. As letras das canções reunidas no vídeo parecem apontar para uma inscrição da lógica neoliberal, difusa entre crentes e ateus por praticamente todo o globo, sobre um plano de transcendência assegurado pela teologia da prosperidade. Vitória, sucesso e êxito, frequentemente remetidos ao universo material do consumo, deixam de ser tematizados em uma relação de causalidade exclusiva com o “mérito”, um dos princípios neoliberais por excelência, a partir do ingresso de Deus nesse sistema.

Temos, então, um resultado híbrido que, do ponto de vista teológico-político, desvincula do nascimento a predestinação divina (os “escolhidos” não são mais designados pelos laços de sangue ou de nascimento), ao mesmo tempo em que, do ponto de vista econômico, devolve a Deus e à Igreja um lugar central na distribuição e no acúmulo de riqueza. Assim, percebemos que essa “distribuição da riqueza” se complementa por um princípio meritocrático traduzido numa disponibilidade a ser “o escolhido” (é necessário cumprir com os compromissos designados pela Igreja e recusar aquilo que afasta da verdade). Os primeiros versos da canção que abre o vídeo, *Vitória garantida*, apontam para a configuração dessa nova predestinação à vitória, não mais marcada pelo nascimento, mas pela conversão religiosa: “Você foi chamado pra ser vencedor / e por que querer parar na caminhada?”. Alguns versos adiante, a promessa de êxito é literalmente assegurada: uma vez que se esteja disposto a viver segundo os preceitos de Deus, “a vitória é garantida”.

Outra canção que integra o filme, *A túnica*, de Samuel Mariano, parece-nos emblemática da lógica segundo a qual a conversão torna-se condição para que se venha a ser “o escolhido”. A letra da música, que reitera repetidamente esta escolha desde o ponto de vista do “escolhido”, na primeira pessoa do singular, quando pensada a partir do contexto de sua recepção predominantemente restrita à comunidade evangélica, pode ser vista como potencialmente instauradora de um sentimento de pertencimento à “casa de Deus”, ao mesmo tempo em que permite instalar os não-convertidos em um lugar de “inveja”. A circulação dessa canção, para além da Igreja e de seus fiéis, insere-se num processo de proselitismo religioso, tomando a própria mídia como parte de um importante circuito dessa evangelização.

Ganhei uma túnica
Muito linda, tão perfeita, varias cores
Ganhei

Ganhei uma túnica
Não pedi, não barganhei, não comprei
Ganhei

Mais uma coisa que não entendi
É que quando aquela túnica, vesti
Causou inveja entre meus irmãos
Ao ponto de causar irritação

Me diga ao menos, que culpa tenho eu!
Se o Pai gostou de mim e me escolheu
E túnica o pai dá a quem quer
Sou seu filho, sou da casa, sou José

Vai conversar com meu pai
Pergunta porque ele me deu
Sepulta os ciúmes e fica em paz
Pois eu não vou deixar levar o que é meu

Podem até planejar, me vender ou então me matar
Rasgar a túnica dizer que eu morri
Mais foi no anonimato, onde eu cresci
E hoje Deus me abençoou!
Me deu graça, me fez governar
E quem no passado minhas vestes rasgou
Chama pra festa, pra comemorar!

A letra da canção fornece novas fundamentações teológicas para uma desculpabilização da riqueza e para uma legitimação do processo de ocupação de posições de poder, além de evocar afetos como a inveja e o ressentimento, a partir de uma narrativa de superação pessoal em primeira pessoa, na qual o lugar ocupado pelo outro é aquele do “invejoso”, o do “não-fiel”. A encenação da canção não é menos interessante para se pensar os regimes sígnicos contemporâneos do que sua letra. Filmado à noite, em uma paisagem natural com pedras e árvores, o cenário de *A túnica* conta ainda com um espelho, instalado verticalmente em meio aos elementos naturais. A despeito da canção reiterar diversas vezes o fato de o sujeito que a enuncia ter sido o escolhido para receber a túnica, é apenas na imagem refletida no espelho que tal veste aparece. A potência dessa imagem reside no fato de que ela denuncia, metaforicamente, o privilégio da imagem na configuração da ideia de sucesso, e o êxito imaginário, não poucas vezes calcado no ressentimento, encontra também na imagem seu lugar de materialização.



Imagem 1. Barbara Wagner e Benjamin de Búrca. Fonte: *Terremoto santo*, frame, 2017

Mas é importante nuançar, a fim de nos esquivarmos a certo moralismo, que narrativas em torno da inveja e do ressentimento não constituem um traço singularizante da produção gospel. A cantora Valeska Popozuda, por exemplo, regravou em 2017 seu sucesso *Beijinho no ombro*, cuja letra original instaurava entre as mulheres uma relação análoga à que observamos na letra de *A túnica*, polarizada entre a bem-sucedida e as invejosas. Sobre a nova versão da música, Valeska declarou:

Competição não está com nada, a rivalidade é só mais um obstáculo que nós mulheres enfrentamos. É importante falar mais sobre sororidade e incentivar a união entre as mulheres. Eu mesma percebi que a gente tem muito mais a ganhar colaborando umas com as outras, do que competindo (VALESKA POPOZUDA apud CORREIO BRASILIENSE, 2017, s/p).

O caso de Valeska lançaluz sobre a potência dos processos de circularidade da produção cultural. Essa circularidade aponta para uma mútua reconfiguração dos âmbitos pelos quais tais signos circulam. Aqui, por exemplo, sintomatiza a potência inerente tanto à transformação de uma produção cultural levada a cabo pelas classes trabalhadoras na chave do pop, através de seu ingresso na cultura midiática, quanto da impossibilidade de outros circuitos de produção de sentido, como o universitário e o artístico, por exemplo, negligenciarem tais produções.

A controvérsia que envolveu a pesquisadora Mariana Gomes Caetano, cuja dissertação tinha por tema a produção da ex-integrante da Gaiola das popozudas, e a apresentadora de televisão Raquel Sheherazade, que tentou deslegitimar em rede nacional a pesquisa de Gomes a partir de um argumento que corroborava a universidade como um lugar elitista, testemunha essa tensão. Caetano (2014) incorpora a polêmica ao texto da dissertação e, ao relatar a abordagem de sua pesquisa pelo SBT, identifica ainda as disputas que organizam as hierarquias entre os saberes e demonstra o papel da mídia na produção de hegemonias, através de um evidente preconceito contra manifestações da cultura popular.

No SBT, o foco foi na ironização do tema, isso fica bem claro desde o início quando o repórter afirma que “Mariana usou o cérebro” para estudar e “Valesca Popozuda usou outras partes do corpo”. A matéria do SBT está disponível no YouTube, onde podemos ver – depois de vários trocadilhos que colocam em oposição a bunda de Valesca Popozuda e o cérebro da “aluna que passou em segundo lugar na seleção de mestrado”, - aos 36 segundos, a fala do repórter: onde muitos enxergam apenas uma mulher objeto, Mariana viu um objeto de estudo que precisa ser aprofundado. Esta oposição entre mente e corpo se apresenta como uma clara tentativa de diferenciar e hierarquizar o papel da pesquisadora do papel da funkeira na sociedade (CAETANO, 2014, p. 20).

Os circuitos socialmente legitimados de produção de sentido e de representações de mundo experimentam, a partir do momento em que neles ingressam representações periféricas, fraturas em torno das hierarquias estruturadas por meio de noções como a de “bom gosto” ou de “qualidade estética”, cuja fragilidade epistemológica é desnudada pelo próprio desespero de seus “advogados”.

Mas a evocação desse exemplo não tem outro propósito aqui senão o de oferecer uma analogia a partir da qual podemos pensar o ingresso desses sujeitos em uma produção cuja circulação se dá em uma esfera ainda profundamente elitista, sobretudo no contexto

brasileiro. Em vez de ceder à tentação nihilista de ver, neste processo de relação com o outro no qual Wagner e de Búrca se engajam, um simples procedimento de apropriação cultural e capitalização da diferença, preferimos reivindicar o dialogismo como o eixo estruturante dessa poética, que parece problematizar, a cada obra, o circuito institucional da arte, seu público, os próprios artistas e seus personagens. As imagens produzidas pelos artistas, ao integrarem signos cujo acesso ao campo legitimado da cultura vem sendo interditado historicamente, profanam o lugar atribuído à arte e à cultura pelas classes dominantes e, neste sentido, deslocam também os procedimentos de legitimação das hierarquias sociais e das distinções de classe ancorados na cultura.

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente “sagradas”) ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas “religiosas”). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens (AGAMBEN, 2007, p. 65).

O conceito de profanação serve-nos aqui, para além de nossa reflexão sobre o que os artistas operam em relação ao campo da arte, para pensarmos *Terremoto santo* enquanto obra que desvela, a partir de práticas sociais concretas e de uma estética particular, o processo que Giorgio Agamben argutamente descreveu em seu *Elogio da profanação*. Nesse conhecido texto, Agamben retoma as hipóteses de Walter Benjamin consignadas em *O capitalismo como religião*, notadamente a ideia de que “o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso” (AGAMBEN, 2007, p. 70).

A separação entre sagrado e profano que abre o texto de Agamben e que evocamos acima complexifica-se diante da ideia de Benjamin acerca do capitalismo como religião. Profanar e restituir ao uso difere de consumir, ato que se define pela aniquilação da “coisa” consumida e, conseqüentemente, pela impossibilidade de seu uso. Segundo Agamben, a “religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (AGAMBEN, 2007, p. 71). A resistência a esse processo residiria, portanto, na criação de novos modos de profanação do “improfanável”.

O último número musical do vídeo de Wagner e de Búrca é particularmente interessante para pensarmos a ritualística da religião capitalista sobretudo a partir do segundo traço definidor de seu culto, de acordo com a descrição de Agamben: “Esse culto é permanente; é a ‘celebração de um culto *sans trêve et sans merci*’. Neste caso, não é

possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto” (AGAMBEN, 2007, p. 70).

No interior de uma igreja em construção, um trabalhador que vemos inicialmente em primeiro plano lavando as mãos começa a cantar e se dirige até o espaço que abrigará futuramente o altar/palco, onde dá prosseguimento à sua performance, até que jovens cantores, portando ferramentas que também os caracterizam como pedreiros, juntam-se a ele na performance musical, diante do altar. Em seguida, vemos a igreja em construção desde seu exterior e acompanhamos a partida do pedreiro/fiel/cantor. Essa imagem antecede os créditos finais do filme e ilustra uma particularidade das religiões evangélicas, notadamente a complexidade do processo de conversão, sucessivamente, em crente e em pastor, que confere a tais religiões um lugar particular na paisagem econômica das periferias do Brasil³.

A última imagem do vídeo, exibida após os créditos, retoma as convenções clássicas do cinema documentário e apresenta, de perto, uma sessão de descarrego. Toda a aparente artificialidade forjada em parceria com os membros da cultura em foco cede lugar a um olhar que reinveste no corpo popular, aqui através de uma câmera que acompanha de perto o transe. Se os artistas roteirizam essas imagens de modo a evidenciar as tensões que articulam a religião ao consumo e ao espetáculo, domínios que, segundo Agamben, inviabilizam os próprios processos de consagração e profanação, a imagem do ritual de descarrego com a qual encerram o filme parece apontar para uma irreduzibilidade desses corpos e desses sujeitos ao glossário sócio-político-econômico.

Ou você grita, ou você fica

À procura do 5º elemento compreende uma intervenção que documenta o processo de seleção de um cantor ou cantora de funk para constituir um grupo. A obra se compõe de um enorme painel de plotagem que abriga, como pano de fundo, os retratos dos candidatos e das candidatas, juntamente com um vídeo que registra as audições dos cantores diante de dois jurados com vistas à escolha do novo membro. Em pé, na frente dos avaliadores, num cenário que nos remete aos *reality shows* televisivos em que os candidatos se submetem a uma banca de especialistas – passaporte para um suposto sucesso midiático – os cantores se posicionam em cima de uma grande estrela solitária no piso e aguardam o momento de serem convidados a cantar.

O cenário é formado por elementos que ilustram e compõem boa parte do repertório do funk ostentação: maços de notas cenográficas num canto, enormes barras

³ Nesse sentido, a conversão à Igreja evangélica (e a posterior formação como pastor) e o trabalho no comércio varejista de drogas constituem duas possibilidades de empoderamento econômico e ascensão social no interior das comunidades periféricas.

de ouro na mesa do júri, grossas correntes que simulam os cordões de ouro usados no figurino de boa parte dos cantores desse gênero musical. O gênero, aliás, é uma das primeiras perguntas dos avaliadores: “que tipo de funk vai cantar?”, respostas que se dividem entre ostentação, putaria, funk light, pop funk, mostrando a enorme diversidade de estilos. Há quem responda que é do gênero “consciente”, mandando uma letra que retrata a dificuldade do cotidiano num ambiente de periferia.



Imagem 2. Barbara Wagner, *À procura do 5º elemento*. Vista da instalação, IMS-São Paulo, 2017
Fonte: cortesia da artista

Na proposta descrita pela curadoria da exposição citada na primeira seção deste artigo, alguns elementos são importantes, como a ideia de retrato, individual ou coletivo, que nos faz pensar o enquadramento desses rostos no contemporâneo a partir de uma tradição do campo das artes plásticas como um modelo de representação que surge numa estreita relação com o individualismo moderno. Por outro lado, essa relação apresenta-se deslocada pela perspectiva de um sujeito que, ao mesmo tempo, reivindica sua individualidade em sua consciência da performance que os *selfies* convocam na cultura midiática contemporânea, mas também se organiza como uma espécie de representação coletiva, a ressaltar a potência de um discurso periférico que emerge no interior desses conflitos sociais que a curadoria enfatiza.

Esses retratos são, portanto, de forma combinada, individuais e coletivos, dispostos numa galeria, tendo abaixo de cada um deles o nome do fotografado em uma placa de metal. É nesse deslocamento promovido entre tradição e ruptura que os retratos ganham sentido ao traduzir tensões também entre o campo midiático e o campo das artes, reelaborando formas e espaços de representação social e atuação política.

As tensões também se processam num outro âmbito ao colocar em simultaneidade a ideia de singularidade e de uma atuação em série, que perpassa desde a apresentação de uma música de “autoria própria” à ideia de inclusão e identificação ao gênero do funk. Essa tensão entre o singular e o seriado, que se desdobra também a partir da ideia de especial e ordinário, aciona lugares de reconhecimento importantes para a constituição de processos identitários. Junto à pergunta sobre que tipo de funk vai cantar, os avaliadores também questionam “de que quebrada eles vêm”, reforçando a ideia de território como lugar de pertencimento⁴. Um dos candidatos, ao ser questionado sobre o estilo de cabelo, responde de forma imediata, sem muita explicação: “identidade, né?”

A questão identitária é fundamental no funk, assim como os territórios articulados em torno desses processos. Uma das estratégias de afirmação do sujeito no universo do funk se dá pelo consumo, por meio do empoderamento que a citação das marcas e grifes acionam no jogo das disputas de classe. Assim, além dos elementos já citados que fazem parte do cenário do estúdio, essa apropriação simbólica também se constrói de forma evidente nas letras do funk ostentação, bem como nos retratos dos MC’s que fazem parte da obra de Barbara Wagner, em que marcas de boné e acessórios conferem o lugar que cada retratado quer assumir. A massificação do consumo que organizou o capitalismo globalizado desde as últimas décadas do século passado ressignificou também aquilo que antes se restringia a uma elite econômica. No entanto, agora, essa apropriação se dá de várias maneiras, como forma de afirmação dos sujeitos culturais, tornando o luxo não apenas um sinal de distinção entre classes, mas, sobretudo, no interior das próprias classes sociais e na sua relação com o consumo e com o que ele significa.

Antigamente reservados aos círculos da burguesia rica, os produtos de luxo progressivamente “desceram” à rua. No momento em que os grandes grupos apelam a managers oriundos da grande distribuição e treinados no espírito do marketing, o imperativo é de abrir o luxo ao maior número, de tornar o “inacessível acessível”. Em nossos dias, o setor se constrói sistematicamente como um mercado hierarquizado, diferenciado, diversificado, em que o luxo de exceção coexiste com um luxo intermediário e acessível. Esfera daí em diante plural, o luxo “estilhaçou-se”, não há mais *um* luxo, mas *luxos*, em vários graus, para públicos diversos (LIPOVETSKY, 2005, p. 15).

Esse efeito de massificação a que Lipovetsky faz menção se deu acompanhado de forma veemente por um processo de midiaticização do repertório de luxo que possibilitou o acesso às marcas. Assim, esse universo adentrou uma cultura das mídias com uma dimensão popular, ganhando formas e contornos relativamente imprevistos que adquirem materialidade numa extensa produção cultural contemporânea, na qual se percebe

4 As apresentações se dão em um estúdio no qual em uma das paredes, onde se encontra a logomarca do projeto 5º elemento, está um grande painel com a imagem de uma favela, reforçando os laços de pertencimento ao território discursivo da periferia.

“uma relação menos institucionalizada, mais personalizada, mais afetiva com os signos prestigiosos” (LIPOVETSKY, 2005, p. 16). Na apresentação de um MC que vem de Pirituba, a música traduz a apropriação das marcas que revela um imaginário de felicidade e romantismo: “Viajei num sonho lindo, eu e você no meu jatinho, partindo pras Ilhas Cayman. Você com um vestido fino e eu com traje de grã-fino, Lacoste, deixa Armani pra amanhã. Nada que te faça triste, enquanto reside em Alphaville e dirige a Huracán. Mas a realidade é outra, favela é a essência e desse jeito, meu parceiro, eu vou que vou”.

A câmera de Wagner é fixa e se posiciona atrás dos candidatos, com uma lente grande angular que enquadra todo o estúdio, mostrando os jurados que avaliam a performance, tornando a imagem um registro documental do processo de seleção. Um *fade out* de imagem e de som dá origem a outro registro: a performance de MC 2K, vestido em meio fraque, cartola, luvas e sapatos brancos. Projetado sob um fundo preto, o rapaz se destaca em sua apresentação dublando um funk da safra putaria, intitulado *Ai o Jhow*.

Ai o Jhow,
 Já começou a putaria
 Pode sentar novinha
 Que eu já tô daquele jeito
 Você pode sentar, você pode sentar, você pode sentar

Quando a cabeça entrar
 Se doer você grita
 Quando eu te penetrar
 Se gostar você fica
 Quando escorrer a água do seu grelinho
 Lubrificando minha pica
 Você pode sentar, você pode sentar, você pode sentar.

A câmera aqui também é fixa, mas o enquadramento frontal a posiciona de forma a capturar sua apresentação. Numa performance para a câmera, que mistura o gestual de um mágico ao retirar um coelho da cartola com passos de *break dance* e movimentos que sugerem o ato sexual, a letra do funk é direta: “quando a cabeça entrar, se doer você grita, quando eu te penetrar, se gostar você fica”⁵. Aqui o corpo ganha nova materialidade através da simulação da performance sexual, tão direta quanto transgressora, ao nos apontar as consequências daquela ocupação (dos espaços sociais, dos territórios discursivos, das mídias, das galerias de arte), declarando de forma objetiva, sem meio termos, os dois lados desse processo, ao lançar sua provocação ao espectador (seja o do clipe, seja o da exposição no espaço institucional da cultura): “ou você grita, ou você fica”. Dessa forma, evidenciamos uma disputa em torno dos espaços, que está no cerne da ideia de “cultura popular”, como diagnostica Stuart Hall:

5 Numa segunda tomada dessa apresentação, acompanhamos a direção de um coreógrafo que orienta os movimentos do funkeiro, lembrando-o inclusive da presença da câmera.

[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável [...] Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões da hegemonia (HALL, 2013, p. 284).

Essa questão nos mostra que a discussão sobre hegemonia e subalternização no campo da cultura está relacionada ao que se percebe como dominante e o que se entende como marginalizado, ou seja, são problemas essencialmente ligados às questões de hierarquia de classes sociais articuladas às hegemonias. Assim, torna-se possível observar que as questões sociológicas originárias das relações de poder se convertem num campo de interesse político onde se deflagra uma constante tentativa de exercer o domínio sobre o campo da cultura e da opinião pública, por meio da mídia e de seus circuitos. Na performance de MC 2K, há um entendimento ainda mais complexo, uma vez que essa produção sequer é vista como cultura, numa percepção tradicional e excludente do que é o campo cultural.

Considerações finais

A poética de Wagner e de Búrca parece desdobrar a história da arte contemporânea brasileira em uma nova direção, não mais aquela que abordava as alteridades sociais a partir de um olhar distante e purificador que representava o índio, o negro, o sertanejo etc. (e sobretudo em sua representação no feminino) como emblemas de um projeto nacional livre de contradições. Os vídeos e fotografias da dupla de artistas incorporam as tensões provenientes da associação do popular com o massivo e abandonam qualquer tentativa de “limpar” esse popular de suas vinculações ao capitalismo de consumo contemporâneo; em vez disso, buscam explorar as negociações entre o pertencimento a uma cultura urbana periférica e a afirmação de uma singularidade do sujeito.

Tais trabalhos nos permitem repensar o papel do circuito da arte contemporânea, que desponta, neste ecossistema mais amplo no qual convive com os circuitos midiáticos massivo e digital, também como um importante catalisador dos enfrentamentos políticos da sociedade atual⁶. Assim, é importante pensarmos não mais na separação desses dois ambientes, mas sobretudo numa convivência entre o circuito da arte e o circuito midiático, e perceber que, talvez, o que viabilize a produção desses artistas seja justamente a revisão das fronteiras entre tais circuitos.

6 Como testemunham as recentes mobilizações políticas em torno da exposição do *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, em Porto Alegre) e da performance do artista Wagner Schwartz no MAM, em São Paulo.

Referências

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

CAETANO, M. G. “*My pussy é o poder*” – *Representação feminina através do funk*: identidade, feminismo e indústria cultural. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal Fluminense, 2014.

CORREIO BRAZILIENSE. Valesca Popozuda regrava “Beijinho no ombro” para apoiar a sororidade. In: *Uai*, 10 jul. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/48jLM7>. Acesso em: 02 jul. 2018.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LEENHARDT, J. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, M. H. (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

LIPOVETSKY, G. Luxo eterno, luxo emocional. In: LIPOVETSKY, G.; ROUX, E. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARIANO, S. A Túnica. Disponível em: <https://goo.gl/e54p6x>. Acesso em: 26 jul. 2018.

MC 2K. Ai o Jhow. Disponível em <https://goo.gl/pfwZq5>. Acesso em: 26 jul. 2018.

NOGUEIRA, T. Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo (texto do curador). Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/5xDi6d>. Acesso em: 26 jul. 2018.

12 | GIROS SINCRÉTICOS NA PRODUÇÃO DO GRUPO CORPO

Andrea Limberto (Senac)

Sofia Franco Guilherme (ECA-USP)

Na esteira das produções artísticas consideradas como híbridas, incluímos o recente espetáculo de dança *Gira*, do Grupo Corpo, que realiza uma recuperação das culturas de matrizes afro-brasileiras que podemos considerar polêmica, tanto no sentido de ser um processo de mediação cultural como na maneira de lidar com o encontro entre o popular e o clássico. Em relação a esse trabalho realizado pelo Grupo, tal percepção se aplica no caso na dança em específico e no trabalho cultural como um todo. Consideramos que o exercício realizado pode ser definido por uma composição que pode ser entendida como emergência sincrética, unindo a um tempo a ideia de sincretismo (nela incluídos o apelo ao multiculturalismo, à diversidade identitária e aos hibridismos de gênero) e uma crítica aos elementos que fragmentariamente busca recuperar.

Nossa análise será baseada na própria apresentação do espetáculo, na mediação do mesmo a partir das redes sociais do Grupo (especialmente materiais

audiovisuais) e nas críticas midiáticas sobre ele, pois acreditamos que a potência crítica de uma obra artística está na maneira como ela se apresenta e também nas questões que anuncia para além do espetáculo em si, considerando um ambiente midiático que responde quase que imediatamente ao que é artisticamente proposto. Nosso objetivo é, assim, observar como saberes representativos de um passado são narrativizados e também subvertidos a partir de sua recuperação artística, performática e midiática.

A proximidade temporal em relação ao lançamento do espetáculo nos permitirá acompanhar de perto tal processo. Finalmente, destacamos que *Gira* se anuncia como uma homenagem ao orixá Exu em sua possibilidade de ligar o âmbito espiritual e o humano, o que possibilita propormos, nesse caso, mediações que envolvam as polaridades entre essas dimensões, além daquela entre o popular e o clássico, todas elas encarnadas em corpos que marcam com o movimento as referências dadas para as análises.

Espectáculo *Gira* e a linguagem do Grupo Corpo

Gira, espetáculo de dança contemporânea do Grupo Corpo, teve sua estreia nacional em agosto de 2017, no Teatro Alfa, em São Paulo. A coreografia de Rodrigo Pederneiras foi inspirada em Exu, orixá que realiza a comunicação do mundo terreno com o mundo espiritual no Candomblé e na Umbanda, e traz em sua composição a fusão de movimentos da técnica de dança clássica com a movimentação encontrada em manifestações populares de matriz afro-brasileira. Além da análise do espetáculo em si, este trabalho também examina sua mediação tanto na mídia jornalística, com as críticas e reportagens, quanto as realizadas pelo próprio Grupo em suas mídias sociais, especialmente no YouTube.

Com mais de quarenta anos de história, o Grupo Corpo é uma companhia de dança internacionalmente reconhecida como representante legítima da dança brasileira. Ao observarmos *Gira*, sua linguagem corporal em conjunção com o cenário, figurino e música, revelam elementos que foram construídos, estabelecidos e reafirmados ao longo da trajetória criativa do Grupo e contribuíram para o estabelecimento desta identidade.



Imagem 1. Fonte: José Luiz Pederneiras/Divulgação

Um comentário que se ouve sobre os espetáculos do Grupo Corpo é como eles fazem surgir um sentimento “patriota”, de certa forma. Não nacionalista como o hino nacional ou algo assim, mas um pertencimento, o prazer de compartilhar aquilo que é ser brasileiro. Um jeito de ser e fazer que é imediatamente identificado por outro brasileiro.

Segundo Luis Fernando Veríssimo, existe entre o Corpo e os brasileiros uma forma de cumplicidade, de comunidade, de enlevo (BÓGEA, 2001, p. 19). Esta característica de brasilidade do Grupo Corpo é reforçada em diversas críticas e reportagens jornalísticas a respeito de seus espetáculos. No entanto, esta classificação encontra seu limite quando ponderamos que não há um único estilo de dança brasileiro.

A preocupação em inventar uma nova linguagem corporal surge com mais força com a considerável estabilidade financeira alcançada a partir da parceria com a Shell, em 1989, e depois com a Petrobras, em 2000. Estas proporcionam ao Grupo Corpo a possibilidade de manter uma estrutura de criação, que choca os movimentos clássicos com interferências de movimentos brasileiros que vêm das danças populares aos movimentos cotidianos, transportados da rua para os palcos. As terminações das frases e articulações e a maneira de organizar os bailarinos no espaço também participam deste projeto que, apesar de nunca ter sido formalizado, é uma das marcas inconfundíveis do trabalho da companhia.

O espetáculo *21*, de 1992, é considerado por consenso entre críticos de dança brasileiros como o inaugurador de uma fase de brasilidade mais evidente do Grupo (BOGÉA, 2001, p. 91). Seu momento marcante é a abertura da segunda parte quando, após um *black-out*, o palco se abre para um painel de cores e texturas e os corpos explicitam a linguagem específica proposta pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras, usando o quadril requebrado como símbolo da renovação e da fusão entre clássico e popular. Os bailarinos entram batendo os pés no chão e balançando a cabeça no ritmo da música instrumental, e a sequência de movimentos recebe variações com articulação dos joelhos, quadris e punhos. O vocabulário vai do clássico ao popular, com o uso de giros e saltos que têm claramente técnica de balé, mas são executados com mais liberdade de movimento e intercalados com reinterpretações de movimentos populares.

Esta proposta criativa tem continuidade em 1997 com *Parabelo*, que tem uma inspiração mais nordestina e no qual a trilha de Tom Zé e José Miguel Wisnik recriam a música do sertão, misturando xaxado, baião, zabumba, sanfona, além de instrumentos de trabalho (pilão, serrote) para fazer ritmos e melodias. Os tons de laranja, vermelho e amarelo do cenário e figurinos remetem à paisagem da região. A dança popular traz uma energia bruta para a coreografia e, num segundo momento, uma alegria que toma conta de tudo, é o folgado, a dureza, a reza e os tiros traduzidos na dança.

Benguelê, “Saudade de Benguela”, de 1998, tem como inspiração as raízes africanas da cultura brasileira, os benguelas, angolas, moçambiques e congos. A trilha sonora de João Bosco traz uma mistura dos ritmos de maracatus, congadas e batuques com origens em vários períodos do Brasil, da África e de Cuba, seja criando temas especiais ou recriando músicas do folclore. Os movimentos têm início no andar e trabalham a favor da gravidade; logo se percebe a influência das congadas, folias de Reis, da capoeira e

das festas de São João, com batidas de pés e remelexos de quadris, ombros e pélvis. Eles são ritualísticos, festivos ou remetem ao passado escravista e sugerem danças tribais, em que as figuras humanas parecem encurvadas pelo tempo e cansaço ou animalizadas. O figurino também faz referência às vestimentas utilizadas na tradição popular, as calças da capoeira que relembram a roupa dos escravos, ou o colorido do final que remete a festividades como São João, Congada e Folia de Reis.

Finalmente, chegamos a *Gira*, de 2017, momento em que o Grupo consegue maior fusão com os movimentos do popular e desconstrução dos corpos e da técnica clássica. O espetáculo representa uma volta às raízes, tanto no que diz respeito à trajetória criativa da companhia, quanto à matriz afro-brasileira da cultura onde encontram sua inspiração. A movimentação tem centro de gravidade baixo, com joelhos flexionados, pés paralelos e fincados no solo, quadris pesados em oposição ao plexo solar que se volta para o céu, e traduz bem Exu, orixá mediador do sagrado e do profano. A técnica clássica contribui para a clareza de cada passo e para a estabilidade dos saltos e giros, mas não se sobrepõe à corporalidade popular construída a partir da observação de manifestações populares.

Mediação: registro audiovisual e processo de criação

Estes elementos que compõem o espetáculo podem ser melhor observados ao analisarmos o registro audiovisual do processo de criação disponibilizado no canal oficial do Grupo Corpo no YouTube. A lista intitulada “Grupo Corpo - Espetáculo 2017” contém 17 vídeos que têm o potencial de revelar as buscas conceituais da companhia e sua perspectiva teórica e prática sobre a produção de dança contemporânea no Brasil atualmente.

Na conjuntura atual, que aponta cada vez mais para a convergência das mídias, a forma como o público experimenta produtos culturais é afetada. Torna-se mais importante, inclusive do ponto de vista comercial, que os produtores de bens culturais ofereçam experiências narrativas expandidas. Este consumo transmidiático de um espetáculo de dança, por exemplo, pode ser feito através das mídias sociais da companhia, que oferece um olhar por detrás das coxias para seu público.



Imagem 2. Fonte: Vídeo #12, Playlist do espetáculo de 2017 no YouTube oficial do Grupo Corpo

O interesse em tornar conhecido o processo de criação, dando vislumbres dos bastidores dos projetos do grupo, nos disponibilizam novos materiais por meio dos quais podemos analisar criticamente as produções artísticas sob uma nova perspectiva, ressignificando os produtos exibidos. Estes produtos audiovisuais podem, em um segundo momento, contribuir para o trabalho de outros críticos de arte que pretendam analisar as obras das companhias de dança contemporânea representadas.

A pesquisadora de crítica genética, Cecília Almeida Salles (2010), analisa os usos de registros audiovisuais sobre produções cinematográficas, como extras de DVDs e *making ofs*, para conhecer novos aspectos destas obras e ampliar as discussões críticas a respeito delas. “Talvez possamos dizer que, para os interessados nesses percursos, de modo mais específico, esse material é uma expansão do território dos documentos de processos criativos [...]. Esses registros propiciam, como vimos, a compreensão de determinado momento desse processo” (SALLES, 2010, p. 176). O mesmo pode ser dito sobre documentos audiovisuais de outras formas de produção artística, além do cinema, como é o caso da dança para o objeto desta pesquisa.

O acesso às informações dos bastidores da criação abrem uma nova gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de instigarem indagações sobre os processos de criação artística em geral, dentro de cada forma específica de arte. Como estes registros audiovisuais muitas vezes mostram a contribuição de vários personagens envolvidos no processo de criação, podemos ter acesso a informações sobre a produção a partir de diferentes pontos de vista deste percurso, e assim “nos aproximar das questões que envolvem a singularidade desses profissionais em meio à coletividade do processo” (SALLES, 2010, p. 178).

Os objetos audiovisuais escolhidos para este estudo podem ser entendidos como “documentários do processo de criação” (SALLES, 2010, p. 186) de um espetáculo de

dança, no caso dos vídeos divulgados pelo Grupo Corpo em seu YouTube, que acompanham os ensaios e camadas do processo sem interferir na criação, filmados de forma direta, e mostrando conceitos que são intrínsecos ao processo do Grupo. Já as reportagens dos telejornais se aproximam da classificação de “documentário sobre o processo” (SALLES, 2010, p. 190), pois não são o registro resultante do acompanhamento diário do processo, mas uma narrativa posterior sobre o contexto e a história do processo de criação do grupo.

A reflexão posterior às obras nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão, “sem termos acesso, na maioria das vezes, às alternativas, isto é, ao ambiente das incertezas tão marcante nos processos de criação” (SALLES, 2010, p. 179). No entanto, a posterioridade destes registros não diminui suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo.

De modo mais aprofundado, recorro ao conceito de criação com o qual venho dialogando, que ressalta a continuidade com tendências. Se reconhecemos a continuidade do processo de criação de um diretor, ator ou montador, por exemplo, não tem um término, ou ponto final, quando o filme estreia. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que não cessam ou estão permanente em processo. Estou falando do tempo contínuo da criação (SALLES, 2010, p. 180).

O estudo de Salles se propõe a “apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva processual para esse material [...] tratar esses registros como índices de um processo de criação” (SALLES, 2010, p. 185). A autora destaca como a disponibilidade destes documentos audiovisuais sobre os processos de criação possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, “não como explicações, mas oferecendo maior complexidade” (SALLES, 2010, p. 198).

Os vídeos produzidos pelo próprio Grupo Corpo para seu canal no YouTube fazem maior uso das imagens para mostrar o processo criativo. Ao invés de investir em um estilo mais verborrágico recheado de explicações por meio de entrevistas, o espectador da internet é capaz de ver e experimentar a criação por si mesmo.

Esta diferença é interessante, pois quando o criador descreve seu processo, ele narra as decisões tomadas e de certa forma descarta os descaminhos e erros que fazem parte do desenvolvimento da ideia. Em vídeos mais “livres”, é possível ver o fluxo de informações e interações entre o Grupo e as mudanças que ocorrem ao longo do projeto. Um recurso visual utilizado nos vídeos da internet são os letreiros com contagem regressiva até o dia da estreia, para explicitar o decorrer do tempo no processo e o uso do termo “continua” ao final de cada vídeo, o que demonstra o constante desenvolvimento da criação.

Os dezessete vídeos publicados no canal do YouTube podem ser divididos em três categorias: são três “promos” (pequenos trailers de 30 segundos), dez vídeos de criação do espetáculo e quatro vídeos de estreias (em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo

Horizonte e Porto Alegre). Os vídeos são filmados de forma direta, acompanhados da trilha do espetáculo, com contagem regressiva no canto direito da tela, emulando o processo criativo da companhia. O conceito de criação em rede, como um processo não linear, dinâmico e flexível (SALLES, 2008) pode ser percebido na tentativa de encontrar caminhos durante o processo de montagem coreográfica e tateamento por soluções em uma busca constante, em ideias que vão se transformando.

A ordenação dos vídeos na lista de reprodução do site, que acompanha a criação do espetáculo desde a concepção da trilha sonora até as estreias, dá indícios da organização das etapas seguidas pelo grupo em seu processo. Todos os trabalhos do Grupo Corpo têm como ponto de partida a música. Este ponto do processo criativo da companhia é reforçado diversas vezes, em resenhas críticas e nos objetos audiovisuais estudados. Por isso, os pequenos trailers e o primeiro vídeo de criação trazem a composição das trilhas sonoras como protagonistas.

Ao começar um projeto, o Grupo pode ter uma ideia em mente e a partir daí convida um compositor para fazer a trilha do espetáculo antes de pensar na coreografia, “o mais válido é deixar-se influenciar pelo compositor do que influenciá-lo”, são as palavras de Paulo Pederneiras (BÓGEA, 2001, p. 59). A colaboração com os compositores é apontada como uma característica de construção gradativa dos conceitos do espetáculo. No caso de *Gira*, o trio Metá Metá foi convidado para criar a trilha original e trouxe o tema de Exu, que está alinhado à proposta sonora do trio, o qual mistura diversos gêneros e arranjos da música brasileira em suas composições.

Entretanto, a liberdade dos autores das músicas não exclui a possibilidade de interferências para arredondar as trilhas, tornando o entrosamento necessário. Este procedimento é observado nos vídeos, onde são registrados momentos de composição musical intercalados com conversas entre os coreógrafos, músicos, maestro e diretor artístico. Sendo assim, o ritmo é um dos aspectos marcantes dos espetáculos do Grupo Corpo. As composições utilizam elementos sonoros das tradições populares regionais e da MPB, por vezes misturados com elementos clássicos, retomando o conceito de “fusão”. Paralelamente, os bailarinos movimentam os quadris e o equilíbrio entre o apelo do chão das danças populares e a leveza da dança clássica contribuem para criar a malemolência e a sensualidade consideradas características de brasilidade, pela qual o Grupo é reconhecido internacionalmente.

A importância do ritmo e da marcação dos movimentos na pulsação da música é reiterada nos vídeos do YouTube sobre a montagem da coreografia, que começa após a trilha sonora estar pronta. Nesta etapa, Rodrigo Pederneiras é protagonista à medida que transmite suas ideias de movimentação para os bailarinos, demonstrando pouco e sempre contando com a ajuda da assistente de coreografia e dos próprios bailarinos para testar os passos, ao mesmo tempo ilustrando a capacidade destes de assimilarem de forma pessoal os movimentos marcados durante a criação.

A câmera foca nos corpos em trabalho, com planos fechados para capturar o suor e a musculatura dos bailarinos enquanto dançam, e planos abertos para percebermos seu movimento em conjunto e a ocupação do espaço do palco. Neste registro audiovisual da montagem coreográfica, observamos o papel fundamental que o ritmo e a contagem musical têm na sincronia da movimentação do elenco. Por meio das imagens, vemos a utilização de um sistema de notação para a contagem do tempo e dos movimentos.

Os testes de maquiagem, figurino e cenário fazem parte do final do processo de criação. Sua concepção é mostrada a partir do sétimo vídeo na lista do YouTube. Paulo Pederneiras, diretor artístico da companhia, toma o protagonismo desta camada do processo. Ele é quem é mostrado no comando desde o conceito, teste de materiais escolhidos para a cenografia, maquiagem dos bailarinos e figurinos, até a montagem do espaço do espetáculo.



Imagem 3. Fonte: Grupo Corpo/Divulgação

Emergências sincréticas

Para o espetáculo *Gira*, Paulo e Rodrigo Pederneiras destacaram em entrevistas a diversos veículos da imprensa que fizeram uma pesquisa de campo em terreiros de candomblé para “correr atrás do prejuízo”, ou seja, buscar compreender melhor a dinâmica destes espaços, da qual não tinham conhecimento prévio. O diretor artístico afirma que eles nunca tiveram a intenção de reproduzir o terreiro no palco, mas o embate entre luz e escuridão, muito presente na mitologia, inspira o cenário minimalista, composto por um quadrado e gaze preta que encobre os bailarinos fora de cena e pontos de luz amarela

que circundam o terreiro/palco. As cores de Exu, preto e vermelho, são predominantes na concepção visual do espetáculo e a roupa branca dos bailarinos de peito desnudo remete às vestimentas típicas do candomblé.

Os vídeos do YouTube vão além dos ensaios e montagem de cenário e figurino. Eles acompanham a criação de materiais gráficos para o espetáculo, como encartes e capas de CD para as trilhas, fotos de divulgação e coletivas de imprensa realizadas pelo Grupo, mostrando os bastidores do processo de distribuição e divulgação do produto artístico até sua chegada ao público, representada no registro das estreias em Belo Horizonte, casa da companhia, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, nos vídeos finais da série produzida para o YouTube oficial do Grupo Corpo.



Imagens 4. Fonte: Canal oficial do Grupo Corpo no YouTube



Imagens 5. Fonte: Canal oficial do Grupo Corpo no YouTube

A recepção do espetáculo foi majoritariamente positiva, ressaltando a qualidade do trabalho do Grupo Corpo e reconhecendo sua inovação ao trazer elementos da cultura popular afro-brasileira para os palcos acostumados a expressões da cultura dita “erudita”. Como uma espectadora sintetiza, “Viva Exu! Ainda bem que ele tá dentro do municipal. Finalmente!”, no vídeo de estreia do espetáculo no Rio de Janeiro. O espetáculo também foi reconhecido no círculo da crítica cultural, recebendo em março de 2018 o Prêmio *Bravo!* de Melhor Espetáculo De Dança do ano.

Tentamos situar o espetáculo *Gira* como uma manifestação artística complexa pelo momento cultural de sua aparição, dialogando com expressões populares e discursos sociais afirmativos, e pelo que representa na trajetória do Grupo Corpo, em seu trabalho de alto nível técnico e de explorações limítrofes da movimentação dos corpos a partir da influência das culturas populares. A topografia do espetáculo não é de nenhum modo plana, mas responde ao que estamos chamando de emergências sincréticas. A noção de sincretismo aparece nas falas que descrevem o trabalho do grupo, “Se alguém precisar de um exemplo do que seja sincretismo, que a escute. Metá Metá escava por dentro e para fora das texturas das sonoridades que vai juntando, e sua música mastiga e vomita movimento” (RAVELLI, 2017, *online*).

Para reforçar a ideia dinâmica que o sincretismo assume aqui, denominamos emergências para identificar os momentos em que a condensação propriamente sincrética ocorre elucidando, por exemplo, sobre a atualidade da junção entre uma cultura original e a tradição da dança contemporânea, no apelo a fortes debates do multiculturalismo, das lutas por diversidade identitária e dos hibridismos de gênero que se presentificam, junção particular também entre manifestações religiosas, dança Afro e dança contemporânea.

Sendo o ideal de beleza (e sua moralidade afim) indissociável à cultura artística do ocidente, nada mais natural que tenha acompanhado no processo em que esta vazou fronteiras geopolíticas e simbólicas mundo afora, estando na contrapartida da expansão colonial e imperial europeia, sobretudo, desde o século XIX (SAID, 1995). Ao mesmo tempo, as dinâmicas de interpenetrações civilizatórias reservam deslocamentos, mesmo mutilações não apenas aos elementos subalternizados, também as formas e os teores dominantes sofrem mudanças (FARIAS, *online*).

Em oposição à interpretação positivada de tais emergências sincréticas, ressaltamos o caráter tenso das mediações. A diferença é uma opção pela comunhão, por um religar quase espiritual e religioso, como veremos mais adiante. Se do conceito de mediações exaltamos a impossibilidade de superação, apontando as emergências sincréticas, apostamos no movimento circular a partir de irrupções culturais explosivas. Assim, a quadratura isolada do palco é desafiada pela circularidade da proposta da formação de *Gira* em cena e pela movimentação dos bailarinos. Um palco feito altar é

preenchido de alteridade na visibilidade dada ao que seria elemento da baixa cultura. A própria divisão entre alta e baixa cultura feita sem sentido, pois algo escapa da dualidade estanque e se lança no movimento (que talvez nunca tenha conclusão) de unir público e artistas, palco e plateia, luz e escuridão, movimento em cena, olhar pretensamente estático e, indo mais longe, no caso do tema de *Gira*, o espiritual e o terreno, a leveza e o aterro, pés no chão ou saltos aos céus.

Podemos dizer que nos momentos em que reconhecemos emergências sincréticas, o desejo por trazer o original e autêntico há muito perdido é performado como arte. De um potencial choque nascido da mediação entre as manifestações marcadas pelo signo da autenticidade, há uma recuperação aceitável do autêntico balizada pela interpretação no momento de clímax do mesmo conflito, agora desenhado no palco, no lugar da pureza e fruição de uma arte híbrida.

O ponto de desafio da concepção sincrética é a visibilidade e o processo de midiaticização do espetáculo, que o leva para uma soma que não é mais entre duas pontas (a da cultura original e a do espetáculo), mas tem três pontas, um tripé quando se une à perspectiva de midiaticização, para termos uma arte midiaticizada com tudo/contudo. E não se trata de qualquer processo de midiaticização, é como o tomamos em suas possibilidades hoje, juntando a criação de DVD, canal no YouTube e Vimeo, página nas redes sociais, entrevistas dadas para a TV, rádio, mídia impressa com replicação no digital. Para além da presença quantitativa para fora do espetáculo, essas inserções de *Gira* no ambiente midiaticizado interfere criticamente no debate e na visibilidade do espetáculo. Ela se dá pela tomada espacial e temporal diferenciada: sabemos e acompanhamos junto a contagem regressiva para a estreia do espetáculo, acompanhamos os ensaios e todos os preparativos. Na verdade, isso só é possível pela própria presença e história do grupo existente midiaticamente antes.

Em relação à visibilidade espacial, vemos todo o espaço de montagem e ensaio fora do palco, os teatros de cada uma das cidades, um reforço das cenas de estruturação técnica dos palcos, do figurino, da maquiagem sobre o corpo dos bailarinos. Há uma cena em que o espetáculo é visto a partir da coxia. Essa espacialidade rompe com a posição fixada para o receptor do espetáculo situado de frente para um palco, distanciado/aproximado por uma quarta parede. Ela é hoje midiaticizada criticamente.

Essa retomada temporal e espacial de *Gira* interfere na colocação do espetáculo em relação às temáticas que o tocam. O diretor artístico, o coreógrafo e os músicos principalmente têm voz sobre o processo e sobre o contato cultural realizado.

Uma tomada sobre o popular

Gira nos permite retomar uma perspectiva sobre a separação entre o que seria uma baixa e uma alta cultura. No ambiente midiático que descrevíamos, há uma presença de espaços de mediação diferentes, dos terreiros e seu acesso às vezes restrito ou mediado religiosamente para os palcos. As religiões de matriz afro-brasileira podem ser colocadas no lugar do popular, assim como a dança Afro, assim como a noção geral de cultura popular que anima várias das produções do Grupo Corpo, além de sua popularidade midiática já considerável hoje como grupo de dança contemporânea reconhecido internacionalmente.

Uma possibilidade de acesso ao popular que une essas camadas, retira elementos das tradições e as leva para outros processos recorrentes na cultura, como é a preparação de uma peça teatral. Trata-se de uma abertura para uma performance e representatividade do popular, da imersão numa cultura midiática, originalidade do popular e popularização da originalidade.

[...] a crítica também é um rogo pela restauração de uma ordem elitista pelos criadores da alta cultura, os críticos literários e os ensaístas que a apoiam, e por diversos críticos sociais – incluindo alguns sociólogos – que estão descontentes com as tendências à democracia cultural que existem em qualquer sociedade moderna. A análise da função política da crítica requer uma breve explicação da história da cultura popular e de sua crítica (GANS, 2014, p. 75).

Outros elementos se somam ao popular nessa tomada da cultura: as questões de gênero e de raça em específico são mencionadas e fazem parte do entendimento sobre o espetáculo na medida em que ele apresenta corpos não marcados por uma distinção de gênero, desenhados pelas luzes e trabalhados sobre a cor. A marcação sobre os corpos também é trazida na escolha do figurino em comum, agênero. “Nessa Gira, os figurinos de Freusa Zechmeister trocam a ênfase das singularidades pela potência maior do comum, esse comum do qual hoje tanto se fala e tanto se busca. Com eles, os corpos e a dança que lhes dá forma se mostram com outros contornos, as camadas de tecido se dissolvendo/desdobrando nas camadas de movimento. Figurinos-pele-movimento” (RAVELLI, 2017, *online*). São corpos representativos trabalhados sob a luz na perspectiva de seu gênero, raça e sexualidade para uma plateia com ou sem classe.

É claro que concretamente existe uma assincronia entre ideologia e realidade, e existindo muitos terreiros que ainda praticam ritos que utilizam a pólvora ou o sacrifício de certos animais. Eles são porém conotados como terreiros de “pouca luz”, isto é, onde o princípio de evolução ainda não se manifestou em toda a sua força. A oposição se desenvolve então ao nível ideológico e cultural, a prática mágico-religiosa de origem africana, incongruente com os padrões da “moderna” sociedade [...] (ORTIZ, 1976, p. 122).

Há um debate delicado em relação a essa perspectiva de cultura que debate em outro patamar as questões de raça e gênero e a tensão sobre o lugar de fala. Os criadores do espetáculo reforçam que a determinação era criar um espetáculo de dança contemporânea e não outra coisa. Rodrigo Pederneiras (coreógrafo) afirma também que nunca foi intenção trazer o terreiro para o palco, ou trazer alguns ritos para o palco¹. Há uma cena estática, mas a câmera se movimenta mostrando a fotografia, e a pose dos bailarinos é congelada e acaba nessa pausa a nos levar para outro lugar. O final do vídeo diz explicitamente que pode ser que o Grupo Corpo ajude a quebrar preconceitos². O anúncio do espetáculo antecipa a fala polêmica.

Ao mesmo tempo, os vídeos e toda a midiatização do espetáculo apontam para uma nova visibilidade e quebra de preconceitos em relação às religiões de matrizes africanas. Mas questiona-se o que fica perdido nessa necessidade de passagem para a aceitação nos limites do palco: ainda o distanciamento do público e o artista, a tentativa de recolocar o que é da movimentação circular do terreiro para a quadratura do palco, a domesticação do transe, a possibilidade de estarmos falando sobre o espetáculo. Ainda assim,

aquele eixo, reto, duro, que caracteriza trabalhos como Bach (1996) não existe mais. O corpo em Gira é bem maleável, circular. Os braços são soltos, livres. Ao mesmo tempo em que o balé tem a velocidade que, em certos momentos, da impressão que os bailarinos vão voar, há também espaço para o transe, quase parado (BRAGA, 2017, *online*).

Essa necessidade de passagem não deixa de estar marcada por relações muito claramente hierarquizadas ao mesmo tempo em que implica em presença e representatividade. A apropriação cultural fica sendo um motor para o espetáculo, nas transformações de visibilidades positivadas. Pensando na distância entre o público e o artista, na distância entre a manifestação das ruas e o espaço institucionalizado do palco, temos um tipo de hierarquia específico e se há uma passagem do palco ao público popular, só podemos pensá-la pela intermediação de Exu.

Durante os anos 60, algo surpreendente começou a acontecer. Com a larga migração do Nordeste em busca das grandes cidades industrializadas no Sudeste, o candomblé começou a penetrar o bem estabelecido território da umbanda, e velhos umbandistas começaram a iniciar-se no candomblé, muitos deles abandonando os ritos da umbanda para se estabelecer como pais e mães-de-santo das modalidades mais tradicionais de culto aos orixás. Nesse movimento, a umbanda foi remetida de novo ao candomblé, sua velha e “verdadeira” raiz original, considerada pelos novos seguidores como sendo mais misteriosa, mais forte, mais poderosa que sua moderna e embranquecida descendente (PRANDI, 1998, p. 158).

1 1’43” do vídeo disponível em: <https://goo.gl/rjJFcy>.

2 2’39” do vídeo disponível em: <https://goo.gl/E8KTDP>.

Intermediação em nome dele (Exu) e uma crítica

A figura de Exu é acionada diretamente nas falas sobre *Gira*, indicando que há uma necessidade de devolvê-lo ao seu posto de mediador, de facilitador dos caminhos, para além da separação entre bem e mal onde foi colocado frente a chaves de interpretação religiosas e morais mais dualistas. Ele é acionado na encarnação dos corpos dos bailarinos, na ligação entre o divino e o terreno, na possibilidade de conectar as esperas de apreciação do gosto: “Mas talvez o que o distinga de todos os outros deuses é seu caráter de transformador: Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança” (PRANDI, 2001, p. 50). Exu é a entidade mais humana, podemos relacionar esse entendimento com o seu descenso ao corpo, à incorporação, ao movimento dos bailarinos, “A gente empresta o corpo para a entidade trabalhar” (ANTUNES, 2017, *online*). Podemos dizer que no caso de *Gira* ele opera como catalisador entre esferas de apreciação do gosto.

Abordamos o caso de *Gira* também com a intenção de buscarmos um lugar para a crítica e para a produção do novo. Perguntamos qual a possibilidade de chegar a criar algo com valor de inovação? O diretor artístico diz que não valeria criar um espetáculo, por exemplo, de dança Afro, ou trazer diretamente o terreiro para o palco. Há algo de novidadeiro nessa retomada e que envolve justamente a possibilidade de incluir um debate político, artístico e estético num sentido amplo. Há, podemos dizer, uma diversidade de tomadas político-estéticas que não se anulam, convivem em tensão.

É pela possibilidade de inserção midiaticizada do Grupo Corpo que ele ganha a prevalência e a abertura para recuperar elementos artísticos e reapresentá-los. O ponto que se colocam é um ponto crítico em relação à tradição da dança e nisso se arrogam uma postura inovadora. Ao mesmo tempo em que há uma tensão permanente, o nível de aperfeiçoamento técnico os mantém entre aquilo que é e o que não é o reconhecimento da cultura afro-brasileira. Mantém o espetáculo no debate do que foi retomado, revivido, o que pode ser apresentado e no questionamento de um lugar de originalidade. Não pretendemos identificar esse popular original, ao mesmo tempo que sabemos que no palco do espetáculo temos sua representação.

Os criadores de *Gira* foram conhecer e ter contato com seus olhos e avisam que não sabiam de nada de tais religiões, continuam sem saber, mas sabem um pouco mais. Como podemos inspirar no sentido de um processo crítico, fazer crítica é saber um pouco além num lugar em que se tenta expandir esse mesmo saber. Com uma tomada a partir de posicionamentos e debates presentes de maneira forte anteriormente, nesse sentido o olhar sobre *Gira* pode ser de valorização e posituação dos elementos da cultura afro-brasileira ali presentes, enquanto o deslocamento promovido faz uma passagem para um ambiente de cuidado artístico específico.

Podemos nos perguntar onde está o frescor crítico, se para a entrada do Grupo Corpo no palco e na mídia ou em apresentações de dança fora dos espaços do palco e em lugares alternativos. Nosso trabalho aponta para uma diversidade de tomadas político-estéticas tanto diversas, quanto desiguais em termos de sua circulação e recursos, mas que convivem e não se anulam mutuamente. Assim, podemos propor um exercício da crítica às avessas, que não parte de um lugar de saber, mas que tenta recobrir mal lugares de não saber.

Nosso objetivo é, assim, identificar como saberes representativos de um passado são narrativizados e também subvertidos a partir de sua recuperação artística, performática e midiática. A proximidade temporal em relação ao lançamento do espetáculo nos permitiu acompanhar de perto tal processo. Finalmente, destacamos que *Gira* se anuncia como uma homenagem ao orixá Exu em sua possibilidade de ligar o âmbito espiritual e o humano, o que possibilita propormos mediações que envolvam as polaridades entre essas dimensões, além daquela entre o popular e o clássico, todas elas encarnadas em corpos que marcam com o movimento as referências dadas para as análises. A presença do Grupo Corpo na mídia endossa a possibilidade de abertura artística e a recepção positiva do espetáculo, tanto pelo público como pela crítica, aponta caminhos possíveis para entrelaçar o popular e erudito.

Referências

- ANTUNES, P. Grupo Corpo foi a terreiros de umbanda para criar “Gira”, espetáculo que estreia em agosto, em SP. *Estadão conteúdo*. 17 jul. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/etN5p3>. Acesso em: 08 ago. 2017.
- BERNADET, J-C. O processo como obra. *Folha de S. Paulo*. 13 jul. 2003. Caderno mais!. São Paulo, 13 jul. 2003.
- BRAGA, C. Da retidão às curvas, a transformação do Grupo Corpo em “Gira”. *Culturadoria*. 03 set. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/mXPDwZ>. Acesso em: 08 ago. 2017.
- BOGÉA, I. (org.). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CULTURA. *Grupo Corpo – Espetáculo 2017*. Grupo Corpo Oficial, YouTube, Lista de reprodução de vídeos, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/VrgcfW>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- FARIAS, E. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta. *Sociedade e Estado*. V. 27, n. 3, Brasília set./dez. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/TJ84me>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- GANS, H. J. *Cultura popular alta cultura – uma análise e avaliação do gosto*. São Paulo: Sesc, 2014.

- GUILHERME, S. F. Reportagens televisivas e estigmas sociais: as representações da arte em questão. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. *Anais. Intercom/Unesp*, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/CTzoFe>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- GUILHERME, S. F. “Representações da arte em reportagens televisivas: o lugar do jornalismo cultural”. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. *Anais. Intercom/UFU*, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/WZcfjn>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PRANDI, R. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista USP*. N. 50, jun./ago. de 2001, p. 46-53.
- PRANDI, R. Referências sociais das religiões afro-brasileiras. *Horizontes Antropológicos*. Ano 4, n. 8, jun. de 1998, p. 151-167. Disponível em: <https://goo.gl/72bgCW>. Acesso em: 03 ago. 2018.
- RAVELLI, J. Grupo Corpo estreia em São Paulo o espetáculo “Gira”. *O Estado de S. Paulo*, 04 ago. 2017.
- REIS, S. R. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo*. Dança Universal. Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2008.
- SALLES, C. A. *Redes da criação*. Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2008.
- SALLES, C. A. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Fapesp/Horizonte, 2010.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SOARES, R. L.; GOMES, M. R. (orgs.). *Por uma crítica do visível*. São Paulo: ECA-USP, 2016.

13 | REPRESENTATIVIDADE DE UMA PERIFERIA: CONTRACULTURA E “TRETA” ENTRE RACIONAIS MC’S E CARLINHOS BROWN

Cláudio Coração (UFOP)

William David Vieira (UFOP)

Desde sua formação, em 1988, até o fim da década seguinte, o grupo de rap Racionais MC’s, composto por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay, manteve-se, apesar do reconhecimento em circuito nacional, com uma postura “antimídia”, sobretudo antimídia hegemônica. A posição sinalizou reverter-se quando, após conversações, os Racionais MC’s acertaram sua participação no programa Video Music Brasil (VMB), de 1998, exibido pela extinta MTV Brasil. Na ocasião, os músicos ganharam dois prêmios: Melhor Videoclipe de Rap e Escolha da Audiência, ambos pelo vídeo *Diário de um detento*, do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997).

No evento, os rappers protagonizaram um embate de ideias com o músico baiano Carlinhos Brown, anfitrião daquela edição do programa. O momento de maior tensão entre as figuras se deu por meio do choque gerado em Brown a partir da fala de agradecimento de KL Jay, que criticou o papel destinado ao negro morador

de periferia na sociedade brasileira. O atrito intensificou a disputa por espaço entre cenas musicais na tevê, ao passo que a abertura para a cena rap dos Racionais se tornou sintomática para uma presença, também, de outras cenas e gêneros.

Neste texto, buscamos evidenciar como a “treta”¹ estabelecida entre os Racionais e Carlinhos Brown é reveladora de um confronto entre a ideia de cultura e a ideia de contracultura. Não só por meio de suas músicas, mas também por suas atitudes, os membros do grupo de rap tornam-se conhecidos por exercerem um papel de representatividade de uma periferia paulistana e por carregarem uma crítica pujante às mazelas que acometem as periferias do Brasil em geral, numa luta pela conquista de mais direitos e em prol da sobrevivência dos sujeitos dessas zonas excluídas pela ordem do capital.

1 Aqui concebida como uma expressão usual da poesia dos grupos de rap ao se referirem aos anseios, dificuldades e choques culturais, no cotidiano periférico em contraste com outras demandas, sejam elas sociais, culturais, políticas e econômicas.

Procuramos perceber as estratégias de discurso presentes no que chamamos de cena rap dos Racionais – a partir das concepções de Straw (2013) sobre o termo “cena” – enquanto voz indômita e barulhenta de uma periferia, com base em elementos contidos na atuação do grupo no programa, o que serviu para reafirmar a postura de ideia contracultural da banda nos anos 1990. Fazemos tal transitoriedade em nossa argumentação com base no que Morin (2009) propõe a partir deste último destaque.

Questionamos como e por que a postura antimídia dos Racionais e o imbróglio gerado na MTV Brasil, a partir da cena que o grupo constrói e ocupa, dizem de uma posição intempestiva do grupo. Para isso, traçamos: 1) como a interferência de Carlinhos Brown, durante a fala de KL Jay no recebimento do prêmio no VMB, situa o baiano numa posição de cultura (estabelecida, dominante, no sentido de se filiar a uma certa tradição da música popular brasileira); e 2) que elementos presentes no discurso de KL Jay colocam o integrante dos Racionais numa situação de contracultura, para além da própria música e da representatividade contida nela.

A posição do grupo durante a premiação é reveladora de velhas, mas não combatidas ou extintas polarizações presentes nas cenas musical e política do Brasil, com destaque para seu epicentro nos anos 1980 e 1990. Falamos, assim, da época em que os Racionais levaram essas temáticas abertamente para o público por meio de seu discurso de crítica social e sobrevivência, enquanto grupo de rap de uma periferia paulistana.

Cena rap dos Racionais nos anos 1990

Antes mesmo de atingirem o auge de sua carreira, nos anos 1990, os Racionais deixaram claro de que se tratava o discurso contido em suas músicas e a quem elas se dirigiam. Abordando nas composições um determinado espaço da periferia paulistana, com destaque para o Capão Redondo, localidade pertencente à zona sul da cidade de São Paulo, as discussões tensionadas nas músicas não poderiam ser outras.

Teperman (2017) define bem a música dos Racionais ao dizer que ela não se faz organizar pela ideia de “popular” ou “brasileiro”, mas é feita por e para pretos pobres, sendo essa sua maior ambição e também sua maior conquista. O deslocamento de um eixo de produção já chancelado, com surgimento do foco no trabalho dos Racionais, é marcado pelo que atravessa a própria música do grupo: o enfrentamento de classe e de raça e a rejeição aos clamores da mídia e do mercado da época, como destaca ainda Teperman (2017), ao dizer que esses fatores foram responsáveis por colocar os rappers como uma “novidade política e estética sem precedentes”.

Nesse sentido, salientamos que os Racionais falam, em suas canções, antes de serem divulgados para além do circuito paulistano, do ambiente periférico e do choque

de realidade entre brancos e negros, ricos e pobres. Na canção *Fim de semana no parque*, do álbum *Raio-X Brasil* (1993), um dos responsáveis por levar a banda para o cenário nacional e por impulsionar mais ainda o rap no Brasil, fica evidente o tom crítico das músicas dos Racionais e o direcionamento a um público: a comunidade pobre da zona sul, conforme Teperman (2017).

Portanto, optamos por falar em *uma* periferia paulistana, visto que se trata da periferia que estes rappers representam. Deixamos claro nosso interesse de não generalizar a periferia, isto é, de não a tratarmos como uma integralidade, visto que, do próprio ponto de vista geográfico, cada local possui seus traços e suas necessidades, para além do que se entende como necessidades básicas e fundamentais.

Não buscamos aqui, também, propor uma segregação das periferias, mas mostrar a importância de representatividades múltiplas, de vários espaços de periferia, embora as músicas dos Racionais passem a possuir, sobretudo com a abertura para o cenário nacional, amplitude maior das questões já problematizadas antes, num movimento de englobar as necessidades da periferia como um todo.

Fazemos questão de nos referirmos a isso com a expressão “o rap dos Racionais nos anos 1990”, por conta da cena criada pelo grupo. Nesse caminhar, valemo-nos das proposições de Straw (2013, p. 12) ao designar cena, inicialmente, como “[...] determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem”.

A partir disso, é importante que pensemos as cenas a partir de suas distinções, ou seja, de acordo com a localização (no caso, *uma* periferia paulistana), com o gênero de produção cultural que atribuí sentido a ela (o rap, na qualidade de estilo musical) e também da atividade social na qual tomam corpo e forma (as mazelas da periferia e a dor latente de um povo que não é representado). Uma cena nos convida, dessa forma, “[...] a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada” (STRAW, 2013, p. 12).

As cenas evocam, portanto, olhares distintos, podendo mobilizar-se em múltiplas direções, sobretudo no sentido de colocarem em movimento energias culturais responsáveis pela formação de identidades coletivas. Falamos, assim, da construção do “rap dos Racionais nos anos 1990” ou da “cena rap dos Racionais nos anos 1990” como polo cultural símbolo e constituidor de uma identidade coletiva da periferia, isto é, como figura de representatividade de um povo. Somos levados a pensar o rap, então, não somente como “música de periferia”, mas como cena musical e política. Em continuidade ao que propõe Straw, Sá (2011) reconhece também que as cenas musicais não se diferenciam somente por conta da produção ou consumo de sonoridades particulares.

A autora destaca que as cenas suscitam “[...] universos distintos, povoados por um tipo de público, pelos locais que ocupam, por uma forma de fazer música, por sua vez relacionada a um tipo de escuta e fruição próprias [...]” (SÁ, 2011, p. 158). É nesse sentido que surge o que estamos entendendo como ideia contracultural existente nesta cena rap dos Racionais, que será explicitada e reforçada ao falarmos da “treta” ocorrida no VMB 1998. Antes disso, é importante destacar que também usamos a expressão “o rap dos Racionais nos anos 1990” por conta das declarações recentes de Mano Brown, ao dizer que o rap da banda não seria mais a mesma coisa hoje e não teria a mesma força que possuiu há duas ou três décadas, servindo principalmente como motor de identificação e representatividade.

Para Mano Brown, a periferia mudou e possui hoje outro perfil. Em entrevista ao grupo Zero Hora, no início de 2018, ele questionou a importância do grupo na atualidade e destacou que, quando a banda surgiu, a luta era por liberdade de fala e por conquista de espaços (BALSEMÃO, 2018). Segundo o rapper, trinta anos depois, alguns fãs da banda se tornaram conservadores, o que implica um confronto de ideias entre o público daquela época – muitos hoje ocupam uma posição de direita no espectro político, segundo ele – e o discurso da banda.

Entretanto, as críticas de Mano Brown não deslocam o grupo de uma posição de contracultura, mas acabam por reforçar uma nova necessidade de reação e sobrevivência, a partir do que Mano Brown entende como uma reconfiguração da periferia na atualidade. Num passado não muito distante, há duas décadas, os Racionais exerciam um papel de ruptura no confronto com determinados tradicionalismos culturais. Nesse território de embate da cultura como local de disputa, os rappers andavam carregados de letras duras sobre os ataques às periferias, cometidos através das condições subumanas a que eram e continuam a ser submetidos seus moradores, e apresentavam diálogo atrelado às políticas do Partido dos Trabalhadores (PT) e, mais diretamente, do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva.

O rap dos Racionais se configurava, portanto, como ruptura à cultura legitimada e estabelecida. Para Castro (2007), a ruptura libera o surgimento de novas possibilidades para o futuro ao se comportar como uma quebra ou fenda, em razão das imperfeições de outras formas culturais que com essa abertura dialogam. A estética da ruptura é também imperfeita, mas dá conta de vazões e aponta “teores de verdade” (CASTRO, 2007, p. 18) que a cultura estabelecida não é capaz de estancar e abarcar.

Castro vai ao encontro das concepções de Bhabha (1998) quando este encara a fronteira entre diferenças como cultura e contracultura, isto é, o interstício entre dois polos opostos, como o ponto inicial de produção das tensões que nos auxiliam a pensar esses próprios movimentos. É na “emergência dos interstícios” que se negociam valores culturais e experiências entre os sujeitos (BHABHA, 1998, p. 20). Mais ainda, é justamente no território de fronteira que emergem tensões relativas aos próprios polos, revelando suas complexidades.

A “treta”: os Racionais no VMB 1998

O surgimento e apogeu do rap dos Racionais como elemento de contracultura rompem com uma continuidade histórica e nos permitem desvelar uma série de complexidades existentes entre formas culturais. Esse movimento de ruptura também faz, entretanto, com que a mídia se torne responsável por tentar dirimir ou contra-atacar essa ruptura. E o faz no sentido de estancá-la, antes de exercer alguma abertura de espaço que venha a ser configurada como empreitada mercadológica de apropriação ou “cooptação”, ou ainda antes de uma abertura de espaço que demonstre um novo agendamento de pautas, para cobrir necessidades de um público que se faz mais presente e relevante para essa indústria.

Essa abertura não revela, então, um beneficiamento imediato e definitivo da mídia, setor responsável por insuflar movimentos e esvaziar muitos outros, como feito com o rap, e não somente no Brasil. Kellner (2001) traz um exemplo de esvaziamento do rap no contexto midiático ao falar de quando o movimento se desloca de sua acepção de “cultura de resistência contra a supremacia e a opressão dos brancos” e começa a servir como “mercadoria fetiche” e “modo de assimilação”, haja vista o uso de técnicas do rap em propagandas de tênis e carros (KELLNER, 2001, p. 248).

Segundo o autor, embora o “rap-mercadoria” possa divulgar modos irreverentes de discurso e comportamento, fortalecendo a luta contra o sistema de opressão, também pode ser aliciado para fins conservadores, caindo na faceta da amenidade e do divertimento. Dessa forma, é complicado falar em tentativa orquestrada de esvaziamento dos Racionais pela MTV Brasil. Entretanto, a premiação explicitou tensões e confrontos de resistência. No evento, o grupo foi chamado para subir ao palco, receber o prêmio e fazer um agradecimento.

Os rappers reuniram os membros da equipe que estavam no local e, minutos após a revelação do prêmio, já um imbróglio na tevê, uma grande quantidade de pessoas tomou conta do palco, acompanhando os Racionais. Carlinhos Brown tentou entregar o prêmio, mas foi ofendido pelo grupo, que se recusou a receber o troféu num primeiro momento. Outros membros da equipe dos Racionais também dirigiram ofensas ao baiano, que questionou o vocabulário usado contra si. Em seguida, Ice Blue decidiu iniciar os agradecimentos. KL Jay foi o segundo a falar, mas acabou intensificando a “treta” ao proferir um discurso duro e crítico sobre a condição do negro na sociedade.



Imagem 1. KL Jay entoa seu discurso e, em tom irascível e nada positivista, denuncia as agruras enfrentadas pelo sujeito periférico. Fonte: Reprodução/YouTube

KL Jay afirmou: “‘Nos lugar’ mais longe da cidade, ‘nos lugar’ mais distante do país, ‘morô’, meu povo não tem tevê a cabo e, muitas vezes, nem conversor VHF e UHF pra pegar a MTV e assistir Yo! Rap ou assistir isso aqui que ‘tá’ acontecendo, ‘morô’². Mas, mesmo assim, esse prêmio vai ‘pra’ todo o meu povo que veio da África, enriqueceu a Europa e a América do Norte. E o que sobrou ‘pra’ nós, ‘morô’, meu, foi ‘as favela’, foi ‘as cadeia’...”. Carlinhos Brown interrompeu Jay em seguida, citando versos de uma música do bloco afro Ilê-Aiyê, da Bahia: “Sou personificado pelo fenômeno da natureza / E, de certo modo, tornam-se sincréticas / Temos também outras divindades / Proclamadas Olorum / Que, para nós, não é pessoa / A seguir o universo / De todos os Orixás / Pelourinho que ontem atuou / É visitado hoje por muita gente de cor / Pelourinho que ontem atuou / Fotografado hoje por muita gente de cor”. Jay não se importou e ignorou o anfitrião, dando continuidade a sua fala (TEPERMAN, 2017), a respeito do discurso levantado por Carlinhos para tentar destituir a fala do *mano* e dirigir a ele uma “lição de moral” – como nomeia o autor.

É importante destacar que, ao lançar mão desses elementos, Carlinhos Brown tentou situar-se num mesmo cenário dos Racionais, mas não se deu conta de que o que estava posto não era simplesmente a situação do negro na sociedade de um modo geral e a presença do negro no cenário midiático hegemônico, isto é, a “conquista”, por parte do negro, de espaços chancelados de discursos repetidos à exaustão, de modo a romper com um padrão. Jay falava, sobretudo, da presença do negro de periferia de uma cidade como São Paulo, o que o discurso de um bloco afro da Bahia não daria conta de comportar naquela conjuntura, na voz de Carlinhos Brown.

² Yo! MTV (também conhecido como Yo! Rap ou simplesmente Yo!) foi o primeiro programa voltado para o rap na tevê brasileira. Foi baseado no programa Yo! MTV Raps, da emissora musical americana.

Essas cenas estiveram em batalha até o encerramento da premiação dos Racionais, quando a MTV colocou uma batida de *axé music* para tocar durante a saída dos membros da banda e de sua equipe do palco³. Além disso, as vestimentas de Carlinhos Brown e dos membros do Racionais já davam o tom da “treta” entre eles. De um lado, o baiano com uma espécie de capa vermelha com penas pretas. Do outro, os rappers com tênis, calças jeans de boca larga (sucesso na época), correntes douradas, bonés, jaquetas de couro, moletons de marcas como Gap, entre outros elementos. Edi Rock carregava, preso à calça, o que parecia ser uma credencial ou crachá de identificação para o evento.



Imagem 2. A percepção da “treta” a partir da vestimenta: a indumentária contribui para delinear o desarranjo entre Carlinhos Brown e os *manos* do Racionais. Fonte: Reprodução/YouTube

A postura chancelada de Carlinhos Brown diante das atitudes “rebeldes” do grupo no VMB serviu para estender, até a tevê, a cena rap dos Racionais, reafirmando a ideia contracultural da banda nos anos 1990. Segundo Morin (2009),

O movimento contracultural se define, não apenas em oposição às pressões-servidões do meio urbano [...], mas em oposições às pressões organizacionais profundas (sejam batizadas de capitalistas, burocráticas, tecnocráticas, econocráticas, aqui pouco nos importa) da complexidade societal (hierarquização, especialização, inibização, repressão). A este título, o movimento é cultural no sentido mesmo em que concerne aos fundamentos organizacionais da sociedade e da vida humana, cultura entendida como dispositivo gerativo do sistema social e das normas de vida individuais (MORIN, 2009, p. 131).

³ Vídeo do encerramento: <https://goo.gl/EjQ6nM>.

Na outra ponta, o autor propõe “[...] considerar a cultura como um sistema que faz comunicar – em forma dialética – uma experiência existencial e um saber constituído” (MORIN, 2009, p. 77). Em continuidade a isso, Morin nos convida a considerar a cultura, também, como a maneira como se vive determinado problema global. A *ideia contracultural*, acrescentamos aqui, ficaria encarregada de propor novas maneiras para se encarar esse problema global, numa visão não contemplada pela cultura prescritiva.

A postura rebelde dos Racionais – demora em subir ao palco; depois, ocupá-lo com inúmeros membros da equipe; não aceitação ao prêmio num primeiro momento; fala incisiva de KL Jay a respeito das sobras (cadeia, favela etc.) dadas ao negro da periferia; comportamento de irrelevância e ironia de KL Jay diante da interferência de Carlinhos Brown e do que foi dito pelo anfitrião; e apoio à fala de Jay por meio dos seus, que estavam lá também por ele – serviu para deslocar o grupo de um possível papel de “bicho raro exposto em jaula de zoológico”, vestimenta conferida ao negro em muitas ocasiões de presença no cenário midiático hegemônico. Seja essa vestimenta dada pela ideia esvaziada de rompimento com o sistema ou rompimento de uma certa ordem do capital pelo negro que não se contenta com a periferia delegada a ele, seja pela ideia pouco crítica de mente talentosa da periferia, desperdiçada em seu espaço, que rompe as barreiras do esconderijo em seu local por ser detentor de algum tipo de virtuosidade ou inteligência rara.



Imagem 3. A postura engajada dos Racionais: além de dominar o palco do VMB, membros do grupo de rap erguem punhos cerrados em reação à fala de Carlinhos Brown. Fonte: Reprodução/YouTube

Como propõe Becker (2008), o desvio, acionado coletivamente, representa necessidade de sobrevivência: aqui, sobrevivência de uma periferia e de um grupo em sua essência. A atitude *outsider* dos Racionais de levar inúmeras pessoas ao palco do VMB e a empreitada arriscada de KL Jay de entoar um discurso duro e nada positivista acerca da situação do negro nas periferias brasileiras indicam uma estratégia de sobrevivência naquele que não era o espaço dos rappers, mas não porque eles não quisessem ocupá-lo, e sim porque eles não queriam ocupá-lo da forma como Carlinhos Brown e tantos outros fizeram.

Numa visão maior e provocadora da forma como tudo se sucedeu, antes de pensar que as atitudes dos Racionais podem, em algum momento, ser uma estratégia combinada de autopromoção, é preciso ter em mente que esse mesmo desvio dos Racionais no VMB pode colocar em xeque o argumento de “cooptação” da banda. Um destaque comercial não quer dizer, via de regra, que esse sucesso foi esvaziado culturalmente. Os Racionais podem ser entendidos como produto a partir do momento em que a voz da periferia (pretos e pobres) se torna, para além de público-alvo imaginado, consumidora da banda. Isso redefine a ideia de agenciamento da indústria fonográfica. Acreditar, porém, que as próprias atitudes são agenciadas, uma jogada estratégica, pode levar-nos à noção de descaracterização de uma ideia contracultural e fazer-nos crer que apenas a indústria fonográfica ou televisiva dita um agenciamento.

O tempo e o sentimento periférico na obra dos Racionais

A compreensão de uma dada vivência periférica compreende duas premissas norteadoras na obra dos Racionais, a nosso ver: a ideia contracultural como questionamento da arte e da música hegemônica, e a afirmação de identidade em que uma espécie de processo civilizatório se ancora às lutas de sujeitos periféricos.

A partir disso, é preciso entender que tal sentimento é decorrente de crítica, fundamentalmente às demandas morais de um “outro” (o sujeito de classe média, ou o *playboy*), que não é periférico, evidentemente. Pensando nessa perspectiva, a obra dos Racionais determina uma transição entre o percurso do próprio grupo e as ligações e tensões com a música popular brasileira, tendo na reflexão sobre o lugar periférico o resumo questionador por parte do narrador artístico.

Os raps de Mano Brown e Edi Rock articulam-se, a todo o momento, na lógica da autorreferência e da contemplação cronística do ambiente periférico. A distinção entre o “mano” e o “*playboy*”, nestes termos, não é pacífica. Nesse sentido, a “treta” com Carlinhos Brown, em 1998, ativa questões pertinentes, naquele momento, sobre a divisão da periferia paulistana com os ambientes mais higienizados da sociedade de consumo na cidade. A MTV Brasil talvez seja uma síntese desse lugar de confronto, ao propor a absorção do rap em sua programação, e ao exacerbar, paradoxalmente, a discursividade rap das periferias brasileiras no vídeo televisivo.

A recente entrevista de Mano Brown à rede Zero Hora estampa as contradições internas do processo vital dos Racionais nesses anos:

Com aquele discurso que tínhamos em 1990, hoje, os Racionais seriam engolidos pela periferia. Seriam rejeitados. Porque, depois de dois governos Lula e de um governo Dilma, mudou a mentalidade da periferia. Não tem como desvincular os Racionais da política, a banda sempre foi atrelada ao momento político do país. E qual é o momento político do país agora? A periferia passou a ser de direita. O rap virou algo de direita, conservador. Aquele rap da época dos Racionais, hoje, é um rap religioso, moralista, que não conversa com a revolução que precisa ser feita atualmente (BALSEMÃO, 2018).

Ao afirmar que o lugar deles, trinta anos depois do início da empreitada, se faz no conflito, é importante frisar que no espírito de alguns raps do último disco (*Cores e valores*, de 2014), mais especificamente *A praça*, *O mal e o bem* e *Quanto vale o show*, há a prerrogativa de que o tempo é “senhor da razão”, do acerto de contas geracional, pois estabelece, na maturidade do artista, a crítica embalada com certa redenção. Segundo o próprio Mano Brown nas entrevistas recentes, ao falar dos fãs conservadores, um tempo marcado pela denúncia à desigualdade e à violência urbana não pode ser entendido como uma traição; é necessário encarar as transformações no que se refere às tensões e ruídos do caldo midiático e sua apropriação e assimilação dos valores dos sujeitos periféricos.

Aqui, portanto, a temporalidade desse sentimento de periferia passa a compreender os limites de um processo civilizatório maturado na negação (do “outro” classe média) e sedimentado na afirmação (das agruras da periferia). Se Teperman (2017) nos alerta que a partir de *Fim de semana no parque* estaríamos propensos para perceber a obra dos Racionais como ruptura, em distinção à localização da linha evolutiva da música popular brasileira, é preciso notar que essas quebras estão, tempos depois, dispostas ainda na ideia de questionamento e ruptura, no que estamos chamando aqui de ideia contracultural.

O rompante dessa temporalidade periférica, portanto, captada no espírito dos raps e canções, faz com que os Racionais se rebelem com determinada ordem das coisas. Nesse aspecto, Bosco (2017) salienta que o percurso dos Racionais, como importante ponto de ruptura de uma longa tradição do projeto modernista brasileiro, é a percepção de certo desencanto. Para Bosco, o grupo inaugura, conseqüentemente, um entendimento sobre um novo espaço público nacional, cuja concepção se condiciona com alguns emblemas do agenciamento identitário de caráter liberal estadunidense (nos campos da arte e da mídia), mas também se empreende, esteticamente e com grande força, na visibilidade de sujeitos periféricos no atravessamento midiático. Assim, o percurso de alguma conciliação artística, por parte dos Racionais durante os anos, apruma-se com as demandas conjunturais das transformações políticas do Partido dos Trabalhadores, por exemplo.

Esse recorte temporal, na sociedade brasileira, entre os anos 1980 e início do século 21, explana as disputas das cenas musicais. Não deixa de ser sintomática a ideia, portanto, pensando esta mediação da indústria cultural, de que a representatividade de uma periferia pelos Racionais se estabelece na própria contradição do sujeito periférico, em suas “tretas” internas e externas, no dia a dia, no passar dos anos, e na contratensão da política agendada por setores de poder da cultura nacional.

Assim, se apreendermos determinadas marcações da obra dos Racionais (o “preto tipo A”, o “vida loka”, o “neguin zika”, o sujeito “mil grau”), estamos diante da correria cotidiana moldada pelo desajuste, contradição. Essa incorporação carnal da vida ordinária se demonstra, a nosso ver, como ponto de reflexão, da ideia de solidariedade entre os seus (os “manos”). Ao contrário do que Carlinhos Brown assevera na festa na MTV, o rap expõe a fraternidade na carne exposta do real, midiaticizado ou não, e essa relação escancara as diferenças, tanto de uma certa discussão sobre a “democracia racial” quanto a aspereza do cotidiano racista e autoritário da sociedade brasileira.

É evidente também que o bloco Ilê Aiyê, sacado por Carlinhos Brown como emblema, na interlocução/interrupção com KL Jay, aproxima-se dos Racionais como condicionante cultural de incorporação internacional (a música negra dos anos 1970, certo processo de africanização pelo estatuto da cultura estadunidense na indústria cultural brasileira etc.). Ou seja, em sua proposição estética, a reivindicação dos Racionais a nomes da música preta brasileira, Jorge Ben e Tim Maia à frente, estabelece um desconcerto identitário próximo do bloco baiano Ilê Aiyê. No entanto, Carlinhos Brown, na peleja midiática televisa, parece compreender essa citação ao bloco carnavalesco baiano como apaziguamento necessário das tensões. Kehl (1999) observa essa inquietação entre apaziguamento e endurecimento ao notar que:

A julgar por algumas declarações [dos Racionais] à imprensa e a maior parte das faixas dos CDs dos Racionais, há uma mudança de atitude [em relação ao lugar do sujeito periférico], partindo dos rappers e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa “boa gente de cor” (KEHL, 1999, p. 96).

Kehl estende a concepção da “mansidão” percebida na dualidade entre apaziguamento e tensão e na ideia de uma fratria por parte do autotratamento dos manos (apoiados por 50 mil manos, como afirmam os Racionais em *Capítulo 4, versículo 3*), como uma estampagem do real, que ela chama de processo identificatório. Esse fundamento de cunho cultural se orienta, aqui e agora, como um pressuposto da ideia contracultural: a desentrosar as ruínas da moderna música brasileira e a inserir como objeto estético um semblante novo na cultura pop.

Se fizermos um parêntese e percebermos a visibilidade de setores imbuídos em uma nova roupagem midiática (o retorno do orgulho do cabelo crespo *black power*, a dança coadunada à batida, o gestual irascível etc.), de 1998 para cá, poderemos afirmar que o gesto de Carlinhos Brown em um programa de auditório da TV Globo, *The Voice*, estabelece-se na mesma pulsão (ou demanda) estética, qual seja: a mudança de um tônus de visibilidade, entendido aqui como algo próximo da pressuposição a respeito de um novo espaço público brasileiro, como afirma Francisco Bosco (2017). Contudo, Carlinhos Brown não abre mão do apaziguamento das tensões.

Não pretendemos esgotar a discussão em torno da marcação identitária, pois, como afirma Kehl (1999), isso se dá mais no âmbito de certa limitação entre o periférico e seus oponentes, e menos como construção das identidades, pura e simplesmente. Com isso, o que notamos é que a periferia dos Racionais transita no limite das tensões e absorções culturais de outros ambientes da cidade, mesmo que apreendida no desconcerto. Assim, um rap como *Da ponte pra cá* (2002) (“não adianta querer ter, tem que ser, tem que pá, o mundo é diferente da ponte pra cá; não adianta querer ser, tem que ter pra trocar, o mundo é diferente da ponte pra cá”) institui, vamos assim dizer, a ideia de que a cultura periférica só pode ser compreendida como pertencimento do “estar” e do “ter”. Essa mesma lógica pode ser conferida em *Vida loka 2* (na dialética sobre a periferia) e *Negro drama* (na reflexão radical da condição do sujeito periférico/negro brasileiro”).

O último disco do grupo, *Cores e valores* (2014), parece que embaralhou essa dialética, ao propor, de maneira mais corrosiva, o desencanto do tempo na afirmação do triunfo do rap como síntese melancólica da passagem dos anos. Essa temporalidade não perde os rumos de canções norteadoras como *Fim de semana no parque* (a partir de Teperman) ou *Capítulo 4, versículo 3* e *Diário de um detento* (alocadas no contexto da festa de premiação da MTV, em 1998), mas acreditamos que o sentimento periférico, agora em 2018, determina-se pelo incremento e sofisticação de um projeto periférico ainda mais contundente. Isso é tão revelador do que diz Kehl em torno da fratria. Em consonância a isso, Vicente e Soares (2015) afirmam:

[...] importa-nos mais considerar que, apesar de seus limites, essa *black music* “possível” [antes da visibilidade do hip hop na mídia], se não representava plenamente, ao menos, refletia em alguma medida e inspirava movimentos de articulação de identidades culturais negras ainda pouco visíveis na grande mídia, que se realizavam na periferia de grandes cidades do país e que só iriam alcançar maior expressão a partir da década de 1990 (VICENTE; SOARES, 2015, p. 236, grifos dos autores).

A internacionalização do rap e suas marcas, nos anos 1990, precisa ser mais bem compreendida para que a própria noção de contracultura e ruptura, nos Racionais, seja vista em certa projeção. Em 1998, no prêmio da MTV, essa noção é estampada em uma chave de questionamento a partir da ocupação de um espaço midiático. Assim, a absorção “ideológica” da cena internacional (de rappers como Tupac Shakur e Notorious BIG) se opera na narrativa de um Brasil periférico longe do acesso à MTV (como salienta KL Jay em seu discurso). Eis a ciência mais bem amarrada da temporalidade dos Racionais: o impulso criativo pelos agentes periféricos de São Paulo (fundamentalmente os atores sociais dos extremos sul e norte da capital paulista) e a presença de uma linguagem instituída no seio da rua como parte discursiva mundial. A elaboração dos laços sociais (para ficarmos ainda no texto de Kehl) nos suscita classificar os Racionais como um elemento tipicamente contracultural do século 21.

Ou seja, o espaço das concessões midiáticas precisa ser disputado no plano interno das cenas – musicais e sociais – e na elaboração dos seus fundamentos. Talvez seja por isso que o sentido coletivo do movimento hip hop (a dança, o rap, o break e o grafite) faça da situação em torno da cena um debate levado ao limite: de quem é subtraído do movimento, da referência insistente sobre o ambiente e as dificuldades da periferia. Desse modo, o gestual intempestivo dos Racionais reelabora compreensões a respeito dos sujeitos, espacial e temporalmente: os periféricos e os de classe média. Como afirma Kehl:

O real é a matéria bruta do dia-a-dia da periferia, é a matéria a ser simbolizada nas letras do rap. Uma tarefa que, como todo trabalho de simbolização, depende de um trabalho de criação de linguagem que só pode ser coletivo. É como se os poetas do rap fossem as caixas de ressonância, para o mundo, de uma língua que se reinventa diariamente para enfrentar o real da morte e da miséria; por isso eles não deixam a favela, não negam a origem (KEHL, 1999, p. 104).

O embate parece ser o elemento mais característico entre os “dois Browns” na festa da MTV, se pensarmos esse “real como matéria bruta”. Em 2012, quando os Racionais vencem, em outro evento da MTV, o prêmio da audiência com o clipe de *Mil faces de um homem leal – Marighella*, o real está incorporado, justamente, nesses gestos, como emblema redentor e triunfante da cena rap paulistana: os punhos cerrados, a indomabilidade com o público, a referência histórica às lutas dos excluídos brasileiros.

É curioso notar que esse tempo de chegada do grupo, na segunda década do século 21, coincide com o saldo de “bem-estar” dos governos petistas (no pré-golpe) e assume a tez de um ícone da esquerda brasileira, o baiano Carlos Marighella, não o baiano Carlinhos Brown, em conluio com as lutas por moradias nos centros urbanos da capital paulista (o MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, principalmente).

O que estamos afirmando é que o desencanto dos Racionais é a afirmação do sentimento triunfante do sujeito periférico: a mostrar as agruras da sociedade de classe pelos seus enredos cotidianos, um pouco distante, nos parece, da expressão ‘cosmopolita-regional’ de Carlinhos Brown. A respeito da preponderância discursiva da periferia, D’Andrea (2013) observa que:

A preponderância sobre a utilização do termo *periferia* começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/cultural e subjetivo deveria ser narrado e abordado [...]. Todos esses artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da preponderância do discurso desse movimento cultural foi, sem dúvida, o ato de falarem da *periferia* sendo *moradores da periferia*. O falar “de dentro” foi usado como recurso para relativizar outros pontos de observação. O início desse “terremoto” foram as canções de um grupo de rap chamado Racionais Mc’s (D’ANDREA, 2013, p. 45-46, grifos do autor).

Não é sem sentido, a partir dessa observação, dizer que determinadas aberturas culturais são configuradas no anseio de um projeto de Brasil, com seus vencedores e vencidos, pela periferia, no limiar do século. Nessa perspectiva, a “treta” entre Carlinhos e os Racionais nos elucida que o tempo da cultura nacional, fundado inclusive em uma concepção de contracultura (marcadamente a decorrente da bossa nova e da tropicália), está edificado na polarização. Podemos deslocar esses campos e polos da cultura para a política brasileira com relativa facilidade. Assim, o que se empreende como um retrato estético pulsante, a briga no vídeo financeiro da MTV entre Carlinhos Brown e Racionais, em 1998, lança o que poderíamos chamar de uma pedagogia de incorporação midiática, ou de uma cultura midiática, para ficarmos mais tranquilos.

Com isso, a participação dos Racionais no VMB, em contraste com a cerimônia temática de Carlinhos Brown na festa, é o acesso de nossa própria condição como nação, a insinuar que as dualidades gritantes da cultura brasileira – malandro/otário, centro/periferia, morro/asfalto, mano/*playboy* são instrumentos das conquistas impulsionadas por essas “tretas”, sinteticamente “representadas”.

Portanto, podemos considerar as disputas de cenas musicais, as mais variadas, a partir dos anos 1990 (os encontros da *hemp family* no Rio de Janeiro, o movimento *mangue bit (beat)* no Recife, a produção independente do norte e centro-oeste, o fenômeno do pagode romântico de São Paulo e Minas Gerais), como sintomas de um novo semblante: mais intempestivo, de outra ordem cultural, que não a fratria pensada na cordialidade e miscigenação. A boniteza dessa reflexão temporal distendida é, justamente, o sentimento do sujeito periférico, de muitos sujeitos periféricos. E da bastante inquietante – e sufocante – periferia paulistana dos Racionais.

Considerações finais

Durante a trajetória no cenário brasileiro, os Racionais MC's sofreram tentativas de esvaziamento político, e não somente no âmbito fonográfico. Seja por ataques à própria linguagem do rap, seja por ataques ideológicos, muito remetidos a críticas de machismo e homofobia, que partem justamente de segmentos que pretendem, com suas ações, extirpar a verve discursiva dos Racionais. Aliás, o grupo reconhece seus próprios impasses e investe na retórica de representatividade do rap, bem delineada durante a participação da banda na transmissão do VMB 1998.

O atrito com Carlinhos Brown reafirmou, a sua maneira, como o rap assumiu, em determinado momento da história da música e das culturas “rebeldes”, um lugar de tensão, mobilização e resistência. A representatividade de uma periferia por meio do rap dos Racionais e a abertura de espaço à banda que, alguns anos atrás, era conhecida somente no território paulistano evidenciam também uma disputa de espaço entre gêneros e cenas musicais.

Se, até aquela época, vigoravam, majoritariamente, determinados movimentos musicais na tevê brasileira como um todo, a abertura ao rap na MTV Brasil e também as aberturas ao pagode e ao sertanejo, por exemplo, situações ocorridas em período similar, colocam em xeque e procuram reconfigurar o espaço desses mesmos gêneros em outras emissoras, apresentando o convite à abertura como necessidade de “atualização”, de adequação às discussões de um tempo, mais intempestivo.

Os Racionais representaram não somente *uma* periferia, mas carregaram a necessidade de se rediscutir o local de produções musicais no Brasil, ou seja, a necessidade de conquistar seu próprio lugar de fala, firmado no momento da instituição discursiva do grupo e da renegociação do espaço atribuído a uma música com vaga conquistada no circuito comercial da mídia – fonográfico, televisivo, entre outros. Por isso, propusemos pensar a ideia contracultural da banda, uma postura de reação a uma dada convenção posta no programa e na cultura como uma cartilha a ser seguida, clamada pelo anfitrião da noite, e rejeitada pelos rappers. A presença do músico Carlinhos Brown e sua fala também evocam uma noção de música chancelada dentro do cenário fonográfico brasileiro da época, isto é, diz de uma música e local de fala estabelecidos dentro da cultura midiática e mercadológica.

Também não entraremos na discussão do mérito ou valor dessa conquista de espaço pelo rap e outros gêneros. Seja por estratégia de “cooptação”, seja por pressão do rap enquanto voz pulsante da periferia, sobretudo daquela relacionada à cena rap dos Racionais, o espaço conquistado pelo grupo demonstra a necessidade de mais figuras dessa representatividade dentro de espaços hegemônicos para, justamente, desconstruir a noção de hegemônico, e reafirmar o sentimento periférico. E, ressaltamos ainda, essa representatividade não deve ser dada na forma do caricato, pitoresco. Afinal, isso se trata de coisa outra qualquer, todavia não se define como representatividade.

Referências

- BALSEMÃO, R. Hoje a luta das pessoas é individual. Não vejo mais luta de classes, afirma Mano Brown. *GaúchaZH*, Porto Alegre, 01 fev. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/dqjtD1>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- BECKER, H. S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 2017.
- CASTRO, C. M. Ruptura e utopia: entre Benjamin e a contracultura. In: ALMEIDA, M. I. M.; NAVES, S. C. (orgs.). *Por que não: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2013.
- KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *Revista São Paulo em Perspectiva*, n. 13, v. 3, 1999.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- RACIONAIS MC'S. *Cores e valores*. São Paulo: Cosa Nostra, 2014.
- RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- RACIONAIS MC'S. *Raio X Brasil*. São Paulo: Cosa Nostra, 1993.
- RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- SÁ, S. P. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, J.; GOMES, I. M. M. (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-161.
- STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, S. P. de; JANOTTI JUNIOR, J. (orgs.). *Cenas musicais*. Guararema: Anadarco, 2013, p. 11-23.
- TEPERMAN, R. Paratodos, para os pobres, pra ninguém. *Serrote*. São Paulo, n. 25, mar. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/bCuJDt>. Acesso em: 17 abr. 2018.

VICENTE, E.; SOARES, R. L. O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento Hip Hop paulistano. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). *Cultura pop*. Salvador; Brasília: Edufba; Compós, 2015.

SOBRE OS AUTORES

ANDREA LIMBERTO (SENAC)

Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, realizou pesquisa de pós-doutorado na mesma instituição. Professora na área de Comunicação Social do Senac Lapa Scipião e da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Gestão da Informação Digital da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: andrealimberto@gmail.com.

CÍNTIA LIESENBERG (PUC CAMPINAS)

Doutoranda e mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Docente do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: acintialie@gmail.com.

CLÁUDIO CORAÇÃO (UFOP)

Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com pós-doutorado pela mesma instituição. E-mail: crcorao@gmail.com.

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA (ECA-USP)

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (bolsista Fapesp), mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: eduardopaschoals@gmail.com.

EDUARDO VICENTE (ECA-USP)

Professor livre-docente no Departamento de Cinema Rádio e TV e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, com doutorado em Ciências da Comunicação pela mesma instituição e mestrado em Sociologia pela Unicamp. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Birmingham City University (Inglaterra, 2014/Fapesp) e na Universidade Complutense de Madrid (Espanha, 2018/Fapesp). Coordenador do grupo de pesquisa MidiaSon e bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: eduvicente@usp.br.

ERCIO SENA (PUC MINAS)

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Docente nos cursos de Jornalismo, do qual é coordenador, Publicidade e Propaganda, e Cinema e Audiovisual da mesma instituição. Doutor em Letras pela PUC Minas. Membro do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa. E-mail: erciosena@gmail.com.

FELIPE MUANIS (UFJF)

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio na Bauhaus-Universität Weimar e pós-doutorado na Ruhr-Universität Bochum (Alemanha). Também foi professor visitante na Universität Paderborn e na Ruhr-Universität Bochum (Alemanha). Ilustrador, diretor de arte e jornalista; é professor de cinema e televisão no Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: muanis@mac.com.

FERNANDA ELOUISE BUDAG (FAPCOM-PAULUS/USJT)

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Docente na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Universidade São Judas Tadeu (USJT). Atualmente realiza estágio pós-doutoral na ESPM. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: fernandabudag@gmail.com.

GISLENE SILVA (UFSC)

Professora associada no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo e no Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado na ECA-USP (2009/CNPq) e na Universidad Complutense de Madrid (Espanha. 2016/Capes). É uma das líderes do Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais e bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: gislenedasilva@gmail.com.

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR (UTP)

Bolsista de pós-doutorado PNPd/Capes no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e pesquisador colaborador do Media Lab UFRJ. Doutor em Cultural Studies in Literary Interzones pela Université de Perpignan Via Domitia e pela Università degli studi di Bergamo, e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: vidal.icaro@gmail.com.

IVAN PAGANOTTI (FIAM-FAAM)

Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP (bolsista Capes), é graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Realizou doutorado-sanduiche (PDSE-Capes) na Universidade do Minho (Braga, Portugal) e atualmente é professor no Mestrado Profissional em Jornalismo do Fiam-Faam Centro Universitário (SP). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: ivanpaganotti@gmail.com.

JOSÉ AUGUSTO MENDES LOBATO (UAM/USJT)

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP e mestre em Comunicação pela Cásper Líbero (SP). Professor na Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e na Universidade São Judas Tadeu (USJT). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: gutomlobato@gmail.com.

JULIANA GUSMAN (PUC MINAS)

Mestranda (bolsista Capes) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Membro grupo de pesquisa Mídia e Narrativa. E-mail: jugusman@terra.com.br.

MAURÍCIO DE BRAGANÇA (UFF)

Professor associado no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: mauriciode@gmail.com.

MAYRA RODRIGUES GOMES (ECA-USP)

Professora titular no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Doutora e mestre em Comunicação pela ECA-USP, é livre-docente pela mesma instituição e realizou pesquisa de pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É uma das líderes do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP) e pesquisadora do Obcom – Observatório de Comunicação Liberdade de Expressão e Censura. Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq (Pq1D). E-mail: mayragomes@usp.br.

MÍRIAM SANTINI DE ABREU (UFSC)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Unisinos, com especialização em Educação e Meio Ambiente (Udesc) e mestrado em Geografia (UFSC). Autora do livro *Quando a palavra sustenta a farsa: o discurso jornalístico do desenvolvimento sustentável* (EdUFSC, 2006). E-mail: misabreu@yahoo.com.br.

NARA LYA CABRAL SCABIN (UAM)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP (bolsista Capes), mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Docente do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: nara.cabral@usp.br.

ROSANA DE LIMA SOARES (ECA-USP)

Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, com doutorado e mestrado em Comunicação pela mesma instituição. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (2012) e no Kings College London (Inglaterra, 2014/Fapesp). É uma das líderes do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP) e do Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais. Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: rolima@usp.br.

SAMUEL PAIVA (UFSCar)

Professor associado no Curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atua em projetos de ensino, pesquisa e extensão. É um dos líderes do Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais. Mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. É autor do livro *A figura de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla* (Alameda, 2018). E-mail: sampaiva@uol.com.br.

SOFIA FRANCO GUILHERME (ECA-USP)

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela mesma instituição. Pesquisa a área de comunicação voltado ao jornalismo cultural, televisão e dança. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: sofia.guilherme@usp.br.

THIAGO SIQUEIRA VENANZONI (ECA-USP)

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (bolsista Capes) e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela mesma instituição, com graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Docente do Fiam-Faam Centro Universitário (SP) e integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: thiagovenanzoni@usp.br.

WILLIAM DAVID VIEIRA (UFOP)

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: williamdavidvieira@gmail.com.

SOBRE KRITIKOS

Kritikos é o selo editorial criado pelo grupo de pesquisa MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (www.usp.br/midiato), sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Seu objetivo é produzir e difundir produções editoriais únicas que reúnem qualidade de conteúdo e inovação formal. Iniciado em 2015, o selo nasce inicialmente da necessidade de firmar, criar e divulgar reflexões sobre um campo em comum presente no desenvolvimento das pesquisas do próprio grupo, amplia-se para obras que apresentam, mais do que uma proximidade exclusivamente teórica ou uma ligação por força dos objetos assumidos, uma visada compartilhada presente no desenvolvimento de um método crítico experimentado no tempo e reforçado coletivamente. Ecoam no cerne das publicações a crítica midiática, a inovação, a linguagem. Os trabalhos estampados pelo selo Kritikos devem estar afinados com esses objetivos editoriais, buscando qualidade de conteúdo e abertura para inovação formal em produções editoriais, além de favorecer a circulação dos materiais produzidos entre o público de interesse, sendo a especialidade de suas publicações aquela voltada para o ambiente virtual.

SOBRE MIDIATO

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas é sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 2006. As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do grupo são voltadas aos estudos de linguagem e discurso aplicados às produções das mídias em geral e, além disso, ao acompanhamento de disciplinas de graduação e pós-graduação focadas no jornalismo e nas mídias em seus diferentes formatos verbais, sonoros, visuais e audiovisuais. Além dos eixos de pesquisa teórica, há um investimento em produções multimídia que possam congregiar comunidades e ajudar a difundir conhecimentos, publicando conteúdos direcionados ao público mais amplo. Elas permitem, ao mesmo tempo, falar à comunidade USP e ainda extrapolar suas fronteiras, reunindo pessoas interessadas em torno de um espaço virtual.

Blog do MidiAto: www.usp.br/midiato

Diretório de Grupos/CNPq: www.dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2330370943840950

Selo Kritikos: www.midiato.wordpress.com/kritikos


Revista RuMoRes: www.revistas.usp.br/rumores

Revista Anagrama: www.revistas.usp.br/anagrama

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Twitter: www.twitter.com/Midiato

E-mail: midiato@usp.br



Para além de um ambiente midiático turbinado pela mídia online e pelas redes sociais, estamos diante de novos e complexos movimentos sociais, reconfigurados justamente pelas potencialidades e riscos deste ambiente. O livro agora publicado, em suas “ausências e emergências”, busca responder a esses desafios e agrega em seus textos a potência crítica das práticas midiáticas, seja para ressaltar as narrativas comumente ausentes nas mídias corporativas, seja para consolidar as alternativas que a ela se colocam em ações emergentes cada vez mais visibilizadas e ouvidas.