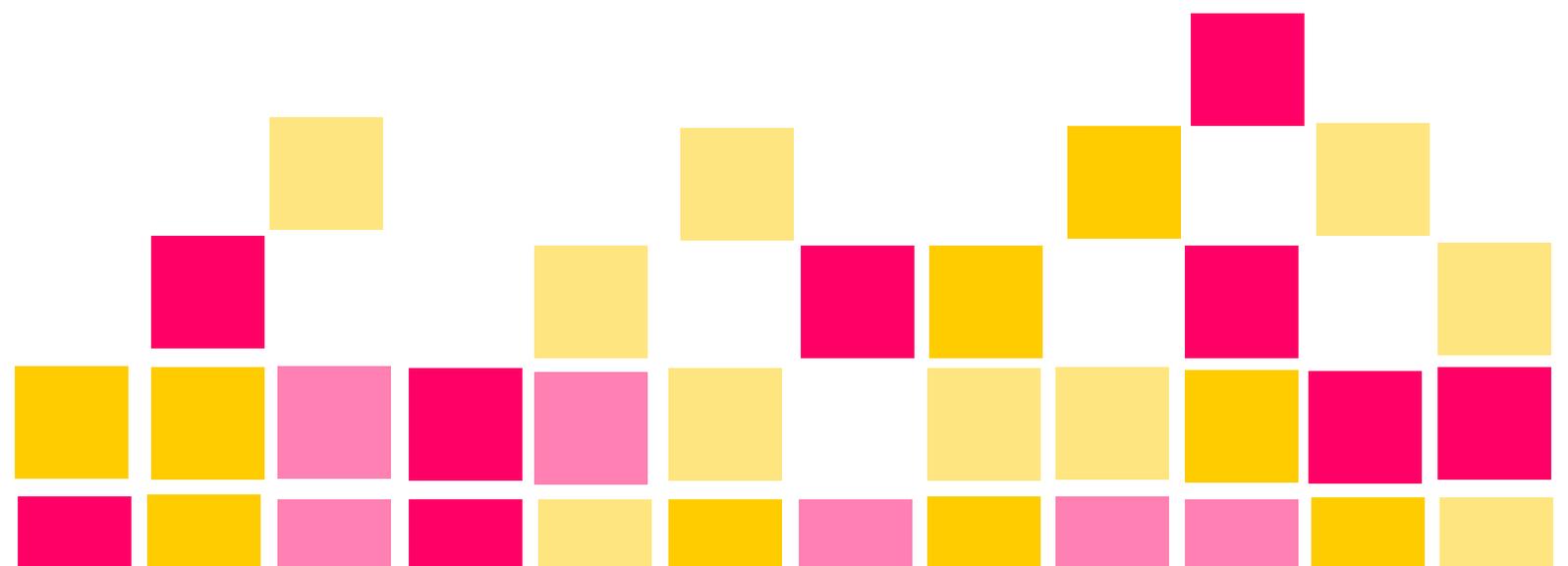


RUMORes

**número 27 | volume 14
janeiro - junho 2020**





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 27, V. 14 (2020)

Janeiro – Junho de 2020

ISSN: 1982-677X

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

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

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

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

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

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

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Instagram: www.instagram.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

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

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

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

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Assistente

Andrea Limberto Leite
(Senac)

Comissão Editorial

Aline Silva de Senzi
(Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas
(Centro Universitário Campo Limpo Paulista)

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Paschoal de Sousa
(Universidade de São Paulo)

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

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de Brasília/DF)

Fernanda Elouise Budag
(Faculdade Paulus de Comunicação)

Ivan Paganotti
(Fiam-Faam Centro Universitário)

José Augusto Mendes Lobato
(Universidade Anhembi Morumbi)

Juliana Doretto
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade Anhembi Morumbi)

Natalia Engler Prudencio
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Universidade Federal de Uberlândia/MG)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz
(Fiam-Faam Centro Universitário)

Sofia Franco Guilherme
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni
(Universidade de São Paulo)

Viviane Garbelini
(Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Victorio Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

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

Fernando Resende
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene de Araújo Machado
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde
(Universidade Federal do Maranhão)

José Carlos Marques
(Universidade Estadual Paulista)

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

Josimey Costa
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguercio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire
(Universidade Estadual de Campinas)

Marilda Lopes Ginez de Lara
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes
(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade de São Paulo)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

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

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui
(Universidade de São Paulo)

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

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora

Brasilina Passarelli

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Eduardo Vicente

Vice-Coordenador

Atílio Avancini

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Lucas Giron e Camila Barcaro

Diagramação

Tikinet | Pamela Silva e Ricardo Sato

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

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

São Paulo: ECA/USP, 2007-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

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

ISSN 1982-677X

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

CDD 21.ed. – 301.16



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

Sumário

EDITORIAL..... 6

DOSSIÊ

Política, poder e comunicação em Debord e Arendt12

Claudio Novaes Pinto Coelho

Travessia do herói e pertencimento á ordem do coletivo35

Henri Arraes Gervaiseau

Resistência e dissonância nas narrativas em disputa: a voz da mídia e a voz dos movimentos de ocupação de 2016..... 57

Hila Rodrigues, Juarez Rocha Guimarães

Futebol, povo e poder: uma análise de *Garrincha, alegria do povo* e *Isto é Pelé* a partir de seus contextos históricos de produção.....75

Bruno Navarini Rosa, José Carlos Marques

Música, afeto e política dos corpos no New Queer Cinema de Karim Aïnouz..... 98

Guilherme Maia, Everaldo Asevedo

Bela, recatada e do bar: memes de internet, política e gênero..... 124

Rayza Sarmiento e Viktor Chagas

ARTIGOS

- Miriam Hansen e as contribuições da Escola de Frankfurt para a teoria do cinema** 150
Otávio Daros
- A publicidade sem caráter e a estética do velamento**..... 169
João Anzanello Carrascoza
- Joaquim, Vazante e O nó do diabo:**
a herança da escravidão (re)vista pelo cinema brasileiro..... 189
Genio de Paulo Alves Nascimento, André de Paula Eduardo
- Narrativas audiovisuais e mitologia:**
a quaternidade mítica aplicada aos animes..... 216
Arthur Carlos Franco Oliveira, Hertz Wendel de Camargo
- Anacronismo, choque e verossimilhança:**
a Ficção Científica na telenovela *O tempo não para* 238
Marcel Vieira Barreto Silva, Esmejoano Lincol da Silva de França
- O acontecimento João de Deus e os enquadramentos na mídia televisiva** 261
Marcos Vinicius Meigre e Silva
- O uso do *storytelling* no radiojornalismo narrativo:**
um debate inicial sobre *podcasting* 286
Luana Viana
- O Grupo Globo e as restrições à autonomia da rádio CBN** 306
Patrícia Maurício, Creso Soares Junior
- Entre enigmas e possibilidades:**
configurações detetivescas nos romances *As iniciais*, de Bernardo Carvalho,
e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza 324
Taynara Leszczynski, Maria Salete Borba

EDITORIAL

Para tempos de resistências político-midiáticas

Nós, da *RuMoRes*, revista científica dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias, colocamo-nos juntos na defesa geral da educação, como via de transformação social; na produção científica, que representamos ao longo das edições publicadas; bem como na abertura para a pluralidade de vozes necessária a esse campo, no sentido da inclusão e da partilha, assumindo o essencial enriquecimento do debate. Considerando nossa filiação com o trabalho no campo da linguagem, entendemos que essa construção partilhada do conhecimento se revela nas conjunções políticas e estéticas a um só tempo, que esperamos ver contempladas na variedade da edição apresentada:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe, portanto, na base da política, uma "estética".¹

Assim, na 27ª edição da revista, publicamos o dossiê "Resistências político-midiáticas" e um corpo de artigos que abordam questões da estética das mídias, buscando a variedade de suportes como forma de investigação abrangente sobre suas estratégias narrativas. Os textos selecionados trabalham formas de protagonismo dissidente, o endereçamento de relatos coletivos, uma problematização de narrativas dominantes e tentativas de silenciamento. De maneira positivada, implicam questões que são parte da agenda do grande

1 RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 16.

campo das humanidades e que têm impulsionado viradas teóricas, das quais especialmente nomeamos: a luta antirracista, a luta democrática, a luta pelas liberdades de gênero e um olhar local para as desigualdades. Tais discursos muitas vezes não aparecem nomeados, mas a tomada dos objetos empíricos revela esse compromisso social e uma abordagem que entendemos como inescapavelmente mobilizadora.

Nossos temas ganham perspectiva tanto no sentido estrito da política, de um lugar de representatividade dentro de estruturas democráticas de governo, quanto na sua dimensão mais ampla, que se liga à demanda dos grupos sociais e das populações a serem representadas e que protagonizam as estéticas dessas mesmas representações. A mobilização que pleiteamos significa, assim, um chamado a um tempo político e estético que conecta ações coletivas com outras, relacionando o individual ao social.

Se os problemas de pesquisa estão definitivamente atravessados pela agenda mobilizadora, pede-se também um novo endereçamento da apropriação teórica como identificação e manutenção de um lugar de saber. Questiona-se metacriticamente o lugar mesmo de onde se fala, procurando com isso anunciar qual é seu movimento: autoral, metodológico, subjetivo. A análise teórica se compromete, assim, com os sujeitos, começando por aqueles que podem falar e que anunciam sua pesquisa para, em seguida, ampliar seu campo de fala a partir das próprias análises, estabelecendo uma visão crítica:

Crítica é sempre crítica de alguma prática institucionalizada, um discurso, uma episteme, uma instituição. Sendo assim, ela perde seu caráter básico no momento em que, abstraída de sua operação constitutiva, é posta em isolado como prática puramente generalizável. Mas disto não se segue que nenhuma generalização seja possível, ou ainda, que nos atolamos em particularismos. Ao contrário, o terreno em que aqui pisamos, é de uma generalidade restrita que beira o filosófico, mas que deve, se seu intento é o de permanecer crítico, guardar distância desse mesmo empreendimento.²

2 BUTLER, J. "O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault". *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 1, n. 22, p. 159-179, 2013. p. 159

Mais uma vez, entendemos que a formação de um objeto a ser estudado também está marcada por uma estética e por um olhar. Se a teoria é metacrítica, o olhar pode ser proposto como metassistêmico. Assim, metacriticamente e metassitemicamente, voltamo-nos de maneira mediada para os objetos de nossas pesquisas e colocamo-nos entre o referente (suas materialidades, seus suportes) e a possível magia de aspectos concretos de nossos corpora. Entre a pretensão ampla da teoria e a análise particular dos objetos pontuais, em sua capilaridade, compomos possibilidades de deslocamento sempre singulares, numa possível aproximação dialógica da academia com a sociedade para a qual ela se reporta.

O dossiê “Resistências político-midiáticas” é aberto com uma revisão de conceitos debordianos, em contraste com o pensamento de Hannah Arendt, feita por Claudio Novaes Pinto Coelho em “Política, poder e comunicação em Debord e Arendt”, na busca pela potência dessas noções para uma transformação revolucionária da sociedade capitalista. Passando para a arte cinematográfica e pensando as possibilidades de construção de um relato da ordem do coletivo nas telas, Henri Arraes Gervaiseau analisa *Lost, lost, lost*, de Jonas Mekas, em “Travessia do herói e pertencimento à ordem do coletivo”, para discutir o processo de construção do relato, e dar conta de vivências afetivas e sócio-históricas evocadas pelo narrador-diretor. A história vai para as ruas no texto “Resistência e dissonância nas narrativas em disputa: a voz da mídia e a voz dos movimentos de ocupação de 2016”, de Hila Rodrigues e Juarez Rocha Guimarães. O artigo analisa a produção midiática e dos segmentos juvenis durante os movimentos de ocupação nas escolas e universidades no segundo semestre de 2016, problematizadores da narrativa dominante inaugurada pelos meios de comunicação televisivos e resistentes às estratégias de silenciamento.

Formas de protagonismos dissidentes e uma releitura do que é poder são buscadas por Bruno Navarini Rosa e José Carlos Marques, em “Futebol, povo e poder: uma análise de *Garrincha, alegria do povo e Isto é Pelé* a partir de seus contextos históricos de produção”, para entender a relação entre futebol, povo

e poder como apoio ou resistência aos governos atuantes no período. No campo das discussões *queer*, Guilherme Maia e Everaldo Asevedo, em “Música, afeto e política dos corpos no New Queer Cinema de Karim Aïnouz”, buscam esse lugar de visibilidade na análise dos projetos musicais de *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, dois filmes com protagonistas gays, e observam os ideais de representação de personagens homossexuais defendidos por esse cinema. Em “Bela, recatada e do bar: memes de internet, política e gênero”, Rayza Sarmento e Viktor Chagas recuperam as reações nos sites de redes sociais à reportagem publicada pela revista *Veja*, em abril de 2016, para tentar compreender, no protagonismo das mulheres nas redes, como as internautas operacionalizaram a crítica ironizando os adjetivos empregados para qualificar Marcela Temer.

Os demais artigos da edição apresentam uma entrada para investigações em diferentes mídias e refletem sobre suas diferentes estéticas. Em “Miriam Hansen e as concepções da Escola de Frankfurt sobre o cinema”, Otávio Daros realiza uma pesquisa bibliográfica dos trabalhos de Miriam Hansen para organizar as principais diferenças entre pensadores frankfurtianos e entender o cinema como sintoma da realidade urbano-industrial. Em “A publicidade sem caráter e a estética do velamento”, João Anzanello Carraschoza trabalha a estética na publicidade por meio das reflexões de Byung-Chul Han na obra *A salvação do belo* (2019), visando pensar as mudanças resultantes da expansão tecnológica das últimas décadas. Genio de Paulo Alves Nascimento e Andre de Paula Eduardo, em “*Joaquim, Vazante* e *O nó do diabo*: a herança da escravidão (re)vista pelo cinema brasileiro”, analisam três filmes para entender a reiteração do assunto da escravidão e sua relação com o contexto político brasileiro atual.

Arthur Carlos Franco Oliveira e Hertz Wendel de Camargo, em “Narrativas audiovisuais e mitologia: a quaternidade mítica aplicada aos animes”, considerando a ritualização de arquétipos, examinam *Sakura Card Captors*, *Code Geass* e *The Seven Deadly Sins*, buscando uma estrutura que movimenta suas narrativas. Em “Anacronismo, choque e verossimilhança: a ficção científica na telenovela *O tempo não para*”, no cruzamento entre ficção científica e telenovela, Marcel Vieira

Barreto Silva e Esmejoano Lincol da Silva de França analisam a novela exibida pela TV Globo. Por meio de personagens de ontem questionando os personagens de amanhã, interpretam as mudanças sociais ocorridas no país em mais de 130 anos.

Pensando as mídias que tradicionalmente transitam pelo relato factual, Marcos Vinicius Meigre e Silva, em "O acontecimento João de Deus e os enquadramentos na mídia televisiva", analisa o programa *Fantástico*, da TV Globo, sobre os posicionamentos assumidos pelos sujeitos em torno das denúncias contra João de Deus, considerando os papéis sociais "pai", "médium" e "criminoso". Luana Viana pensa as possibilidades de um radiojornalismo narrativo, analisando um dos episódios do podcast Projeto Humanos no texto "O uso do *storytelling* no radiojornalismo narrativo: um debate inicial para *podcasting*". Em "O Grupo Globo e as restrições à autonomia da Rádio CBN", Patrícia Maurício e Creso Soares Junior recuperam a trajetória da Central Brasileira de Notícias (CBN) na passagem de uma relativa autonomia editorial para a tutela do Grupo Globo, entrevistando profissionais que trabalharam em cargos de comando na emissora.

Como fechamento da edição, a narrativa policial é tratada na forma do romance. Taynara Leszczynski e Maria Salete Borba, em "Entre enigmas e possibilidades: configurações detetivescas nos romances *As iniciais*, de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza", investigam as possibilidades do romance policial contemporâneo, tomando por base dois romances brasileiros e considerando que, apesar de manterem muitas configurações modernas, sua estrutura não é fixa ou linear.

Em um semestre marcado pelo momento dramático causado pela pandemia da Covid19, que se alastra pelo mundo e atinge todos os países de modo brutal, vivemos no Brasil também uma de suas maiores crises políticas, em que os campos da educação, da ciência, da cultura e das artes – sem contar o da saúde pública – vêm sendo duramente atacados. Em tempos de distanciamento social e isolamento, os desafios que se colocam à universidade pública e à pesquisa nela desenvolvida são ainda maiores.

Nesse cenário atípico, agradecemos ainda com mais força a todos e todas que colaboraram para a publicação de mais uma edição de *RuMoRes* e, especialmente, aos nossos leitores e leitoras, onde quer que se encontrem nesse mundo virtual. Que em breve possamos estar novamente juntos e cada vez mais fortalecidos para o enfrentamento dessas transformações.

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas
julho de 2020

Política, poder e comunicação em Debord e Arendt

Politics, power and communication in Debord and Arendt

Claudio Novaes Pinto Coelho¹

1 Doutor em Sociologia pela USP. Atualmente realiza Estágio Pós-Doutoral na PUC-SP, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, sob a supervisão da Profa. Dra. Vera Chaia. Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Cásper Líbero. E-mail: claudionpcoelho@uol.com.br.

Resumo

Guy Debord é reconhecido como o principal teórico da sociedade do espetáculo, além de ter sido também um importante militante político e agitador cultural. O artigo aqui apresentado, fruto de uma pesquisa de Pós-Doutorado, procura compreender os conceitos de poder deste autor e como eles estão relacionados com o seu projeto de transformação revolucionária da sociedade capitalista. Tendo em vista este objetivo, será realizada uma análise comparativa com o pensamento de Hannah Arendt, reconhecida como uma das mais significativas autoras do século XX e que também desenvolveu reflexões sobre temas presentes nos textos e na atuação de política e cultural de Debord.

Palavras-chave

Diálogo, poder, revolução, totalitarismo.

Abstract

Guy Debord is acknowledged as the leading theoretician of spectacle society and an important political activist and cultural agitator. This paper presents the result of a postdoctoral research, and analyzes the concepts of power presented by this author and how they are related to his project of revolutionary transformation of capitalist society. For such, a comparative analysis was performed with the thought of Hannah Arendt, one of the most significant authors of the twentieth century, who also reflected on themes present in Debord's texts and political and cultural action.

Keywords

Dialogue, power, revolution, totalitarianism.

O artigo faz parte de uma pesquisa de Pós-Doutorado cujo objetivo principal é a compreensão dos conceitos de espetáculo e de poder de Guy Debord e da possibilidade destes conceitos serem úteis para o entendimento da sociedade contemporânea. Pretende-se, aqui, refletir sobre as relações entre poder e comunicação e entre espaços públicos, comunicação e revolução em Debord, que, longe de ser pura e simplesmente o teórico da sociedade do espetáculo, era alguém que procurava impulsionar uma transformação revolucionária da sociedade capitalista. Para auxiliar esta reflexão será realizada uma análise comparativa entre as concepções desse autor e as concepções de Hannah Arendt, pensadora e analista política vinculada a correntes teóricas e políticas distintas das de Debord, mas que também refletiu sobre temas trabalhados por ele. Esta análise comparativa, além de colaborar para uma melhor compreensão do pensamento de Debord, também é útil para ressaltar a importância do seu pensamento como um autor da mesma estatura de Hannah Arendt, reconhecida como uma das mais importantes pensadoras do século XX.

Para Debord, a possibilidade de superação das formas de poder presentes na sociedade do espetáculo depende de uma comunicação dialógica, que seria o principal elemento de uma organização política verdadeiramente revolucionária, e do exercício do poder pelos conselhos operários na sociedade pós-capitalista. O momento inicial da comparação entre Debord e Arendt será um confronto entre as posições destes autores, no que diz respeito à relação entre os conselhos operários e a comunicação dialógica, mas a comparação requer um aprofundamento de vários aspectos do pensamento/ação de Debord. Antes de mais nada, há a necessidade de entendimento da sua visão sobre a linguagem.

Linguagem e cultura em Debord

A abordagem de Debord sobre a questão da linguagem, que é fundamental para a compreensão da sua visão da questão do diálogo, passa pela dimensão histórica. Sem dúvida, trata-se de uma visão sobre a história que é devedora das concepções de Hegel e Marx sobre a dimensão dialética do processo histórico.

A linguagem é pensada por ele dentro de uma reflexão sobre a dimensão histórica da cultura, de modo geral, e da arte, em particular:

O desenvolvimento dos conhecimentos da sociedade, que contém a compreensão da história como o cerne da cultura, adquire por si um conhecimento sem retorno, expresso pela destruição de Deus. Mas essa "condição primeira de toda crítica" é também a obrigação primeira de uma crítica infinita. (DEBORD, 1997, p. 120)

Pensar a dimensão histórica da cultura é, para Debord, refletir sobre a dialética entre separação/não separação. Uma questão absolutamente central para o seu pensamento/ação. A existência da cultura está vinculada, de acordo com argumentos desenvolvidos principalmente no capítulo VIII do livro *Sociedade do espetáculo*, à existência da divisão social do trabalho, que separou o trabalho manual do trabalho intelectual: aspecto decisivo para a separação entre as classes sociais, e que significou a superação da chamada comunidade primitiva, na qual a vida social era baseada na presença de uma linguagem comum, de fundo mítico:

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale a dizer que ela é o poder de generalização que existe à parte, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. A cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito. (DEBORD, 1997, p. 119, grifo do autor)

Há um vínculo direto entre a cultura e a separação que passa a existir no interior da vida social com a divisão do trabalho. Mas, dialeticamente, a cultura, no seu desenvolvimento histórico, pode servir para a crítica dessa separação, pois ela é considerada como o lugar da busca da unidade perdida:

A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia, também se expressa como história da cultura. E toda história da vitória da cultura pode ser compreendida como a história da revelação da sua insuficiência, como uma marcha para sua auto-supressão. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria. (DEBORD, 1997, p. 119-120)

A superação da sociedade do espetáculo, com a autossupressão da cultura, significaria a recriação de uma linguagem comum. No entanto, não seria pura e simplesmente, como aponta João Emiliano de Aquino (2006), um retorno à linguagem comum do mito:

Em outras palavras, Debord concebe criticamente a existência histórica de uma linguagem comum nas sociedades pré-capitalistas, entendida como linguagem comum da tradição, portanto, como expressão das “forças que freiam o movimento” [...], como domínio do passado sobre o presente ou, se se quiser, como linguagem arcaica. Esta linguagem está “perdida” também no sentido de que é irretornável. (AQUINO, 2006, p. 130)

A recriação de uma linguagem comum, com a transformação revolucionária da sociedade do espetáculo, é um processo inédito; posto que seria baseado em uma consciência histórica, ainda não efetivada como tal. Ainda de acordo com João Emiliano de Aquino:

Debord, portanto, nomeia duas experiências históricas bem diversas – a “comunidade inativa” pré-capitalista e a “real comunidade histórica” comunista a vir – sob o *mesmo* signo da linguagem comum. (AQUINO, 2006, p. 130, grifo do autor)

Para Debord, dentro da cultura, é a produção artística que desenvolve, por intermédio de um processo histórico que vai do barroco à arte moderna, uma ação decisiva para a destruição da antiga linguagem comum e para a recriação, em novas bases, de uma linguagem comum. A arte moderna, ao apontar para uma indistinção entre vida e arte, mediante a autodissolução da arte, cria as condições para a recriação da linguagem comum e para a efetivação de uma comunicação dialógica:

A linguagem da comunicação está perdida – eis o que expressa *positivamente* o movimento de decomposição moderna de toda a arte, seu aniquilamento formal. O que esse movimento expressa *negativamente* é o fato de uma linguagem comum ter de ser reencontrada [...]. Essa linguagem precisa ser reencontrada na práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem. Trata-se de possuir efetivamente a comunidade

do diálogo e o jogo com o tempo que foram *representados* pela obra poético-artística. (DEBORD, 1997, p. 122, grifo do autor)

Ao valorizar a práxis, Debord defende a não separação entre linguagem e ação e a presença de uma dimensão lúdica/estética na comunicação dialógica. De maneira coerente com essa postura, em 1968, o movimento situacionista defendia a formação de conselhos operários e utilizava uma linguagem com componentes poéticos, como nos slogans pichados nas paredes da cidade de Paris e presentes nos cartazes de divulgação do movimento.

A não separação entre cultura e política, com a defesa de uma não separação entre o lúdico e a vida cotidiana, estava presente na práxis situacionista desde o seu primeiro momento, como se pode perceber por um texto sobre o jogo publicado no primeiro número da revista da *Internacional Situacionista* (2003, p. 60):

O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória.

Diálogo e política segundo Arendt e Debord

Hannah Arendt também defende a comunicação dialógica em espaços públicos e o vínculo linguagem/ação. Para ela, a política é inseparável do exercício da liberdade para criar o que ainda não existe: o novo. Há, para essa autora, uma diferenciação entre a dimensão econômica dos processos de trabalho, voltada para o fabricar, e a ação política marcada pela ação. Nas palavras de Eduardo Jardim (2011, p. 85):

Sob muitos aspectos, a teoria da ação de Hannah Arendt pôs em evidência o contraste entre as atividades do fazer e do agir: ao sublinhar a diferença entre o modo de ser previsível do fazer e a imprevisibilidade, até o ponto do milagre, da ação; ao distinguir o modo de intervenção do trabalho, que sempre depende de uma matéria dada e de instrumentos para alcançar um resultado, do poder inaugural de iniciar processos, característico do agir.

Liberdade e ação política são inseparáveis, em Arendt, de uma valorização da individualidade: “Porque destruir a individualidade é destruir a espontaneidade, a capacidade do homem iniciar algo novo com seus próprios recursos, algo que não possa ser explicado à base de reação ao ambiente e aos fatos” (ARENDR, 1989, p. 506).

A valorização da individualidade está presente na maneira como Arendt entende o vínculo entre ação e discurso:

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de “quem”, em contraposição a “o que” alguém é – os dons, qualidades, defeitos que alguém pode exibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz. (ARENDR, 1981, p. 192)

A identificação entre política, liberdade e individualidade, estabelecida por Arendt, é inseparável da sua defesa da cidade-estado grega como modelo de espaço público, devido à separação entre o público e o privado:

Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera “além da sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)”. (ARENDR, 1981, p. 33)

A separação entre o econômico – marcado pela dimensão do fabricar (fazer) – e o político – caracterizado pelo agir – está presente na defesa que Arendt faz dos conselhos operários. Para ela, o fracasso dos conselhos operários na revolução russa de 1917 está relacionado

à tentativa de misturar o econômico com o político, devido à proposta de que os conselhos operários deveriam gerir a economia, administrando as fábricas. De acordo com Arendt, os conselhos são órgãos de ação, não de administração:

O erro fatal dos conselhos foi que eles próprios nunca fizeram uma distinção muito nítida entre participação nos negócios públicos e administração ou gestão de coisas de interesse público. No âmbito de conselhos de trabalhadores, eles tentaram, repetidas vezes, assumir a gerência das fábricas, e todas essas tentativas redundaram em fragorosos fracassos. [...] Os conselhos das fábricas introduziram um componente de ação na gerência das coisas, e isso, na verdade, só podia gerar o caos. (ARENDR, 1988, p. 218-219)

A separação entre o econômico e o político não faz sentido dentro do pensamento de Debord, ainda que ele e Arendt compartilhem a crítica ao papel desempenhado pelos partidos políticos. Debord critica a presunção dos partidos, principalmente de partidos ditos proletários, de representarem as classes sociais. Este é um componente, segundo ele, essencial para a existência da sociedade do espetáculo. Arendt também postula a oposição, no interior dos processos revolucionários, entre os partidos e os conselhos operários:

O conflito entre os dois sistemas, o de partidos e o de conselhos, veio à tona em todas as revoluções do século XX. O problema em causa era a representação versus ação e participação. Os conselhos eram órgãos de ação, os partidos revolucionários eram órgãos de representação, e, embora os partidos revolucionários relutantemente reconhecessem os conselhos como instrumentos de "luta revolucionária", eles tentaram, mesmo em meio à revolução, controlá-los a partir de dentro; eles sabiam muito bem que nenhum partido, por mais revolucionário que fosse, poderia sobreviver à transformação do governo numa verdadeira república soviética. (ARENDR, 1988, p. 218)

Mas, para Debord, não é apenas a separação entre o econômico e o político que não faz sentido dentro de um processo revolucionário, a cultura também não pode ser vista como uma realidade separada. O processo revolucionário deveria reinventar os próprios processo de trabalho, mediante a transformação das fábricas em espaços públicos, e a presença de uma dimensão lúdica, com a valorização permanente da criatividade. É nesse contexto que aconteceria a criação de uma nova linguagem comum.

De uma perspectiva arendtiana, nada disso faz sentido. No entanto, o pensamento de Arendt pode servir para uma problematização da visão de Debord

sobre a sociedade pós-capitalista. Debord valoriza a dimensão histórica da cultura que levaria à sua autossupressão e a uma noção de temporalidade marcada pelo tempo irreversível, que seria a base para um exercício permanente da criatividade, em um contexto social, o do exercício do poder pelos conselhos operários, onde não haveria mais separação entre o econômico, o político e o cultural. Hannah Arendt, por sua vez, não só separa o econômico do político, como separa o artístico do político. Para ela a arte está vinculada à dimensão do fazer, enquanto a política diz respeito à ação:

No sentido das artes criativas, que põem em cena alguma coisa tangível e que reificam o pensamento humano a tal ponto que as coisas produzidas possuem existência própria, a política é o exato oposto de uma arte – o que não significa, aliás, que ela seja uma ciência. As instituições políticas – não importa quão bem ou quão mal sejam projetadas – dependem, para sua existência permanente de homens de ação, e sua conservação é obtida pelos mesmos meios que as trouxeram à existência. A existência independente identifica a obra de arte como um produto do fazer; a total dependência de atos posteriores para mantê-lo em existência caracteriza o Estado como um produto da ação. (ARENDR, 1979, p. 200)

No entanto, Arendt estabelece uma distinção entre arte de criação, objetivada em obras, e a artes de realização, vinculadas a uma performance e que teriam um vínculo com a política:

As artes de realização, pelo contrário, têm com efeito uma grande afinidade com a política. Os artistas executantes – dançarinos, atores, músicos e o que valha – precisam de uma audiência para mostrarem seu virtuosismo, do mesmo modo como os homens que agem necessitam da presença de outros ante os quais possam aparecer; ambos requerem um espaço publicamente organizado para sua “obra”, e ambos dependem de outros para o desempenho de si. (ARENDR, 1979, p. 201)

A dimensão política do situacionismo, afirmada por Debord, parece corroborada pelos argumentos de Arendt; no entanto, estes mesmos pontos de vista problematizam a aproximação do situacionismo, com a sua dimensão lúdica de criação de situações, com o processo de produção fabril, que resulta em obras concretas, materializadas. Para Debord, em arrigo publicado por ele

na revista da *Internacional Situacionista*: "A produção central de um trabalho industrial inteiramente reconvertido provocará o arranjo de novas configurações da vida cotidiana, a criação livre de acontecimentos" (DEBORD, 2003, p. 152).

Com base no pensamento de Arendt, conforme, por exemplo, os argumentos sobre os conselhos operários, não há como introduzir o componente da ação permanente, da criação constante no processo de fabricação de objetos.

De todo modo, a revolução pretendida por Debord e pelos situacionistas em maio de 1968 na França não se efetivou, acontecendo, como ele mesmo reconheceu nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, redigidos ao final da década de 1980, um fortalecimento da sociedade do espetáculo, com o surgimento de uma forma de poder que unificou as formas anteriormente existentes: o poder espetacular concentrado e o difuso.

Para Debord, durante o período que vai década de 1920 à década de 1970, dentro do contexto mundial da divisão entre os países capitalistas, e para ele nunca houve efetivamente países socialistas, em função dos diferentes graus de desenvolvimento das forças produtivas existiu a convivência entre as formas concentrada e difusa do poder espetacular.

O poder espetacular concentrado era a forma de poder dos países capitalistas menos desenvolvidos, marcados pela presença de regimes ditatoriais com diferentes características, como o nazifascismo ou o stalinismo, mas onde predominava a presença de "líderes da nação", que concentravam em torno de si a produção do espetáculo e o controle da vida social. Debord entende o poder espetacular concentrado como o elemento principal dos países descritos por ele como "capitalismo burocrático", cuja base é a apropriação coletiva da economia pelos burocratas: "De fato, a propriedade está concentrada, no sentido em que o burocrata individual só tem relação com a posse da economia global por intermédio da comunidade burocrática, como membro dessa comunidade" (DEBORD, 1997, p. 42).

Por intermédio da propriedade burocrática, a burocracia controla o processo de produção e distribuição das mercadorias: "A produção de mercadorias, ali menos desenvolvida, também se apresenta sob uma forma concentrada; a mercadoria

que a burocracia controla é o trabalho social total, e o que ela revende à sociedade é a sobrevivência como um todo” (DEBORD, 1997, p. 42-43).

À concentração de poder pela burocracia corresponde o exercício da violência e o esvaziamento total da individualidade:

A ditadura da economia burocrática não pode deixar às massas exploradas nenhuma margem significativa de escolha, pois ela teve de escolher tudo. Qualquer outra escolha que lhe seja exterior, referente à alimentação ou à música, representa a escolha de sua destruição completa. Essa ditadura tem que ser acompanhada de violência permanente. (DEBORD, 1997, p. 43)

Nesse caso, o poder se concentra em torno da imagem da figura do líder, que é a vedete (celebridade) para quem toda a sociedade deve direcionar o seu olhar:

A imagem imposta do bem, em seu espetáculo, recolhe a totalidade do que existe oficialmente e concentra-se normalmente num só homem, que é a garantia da coesão totalitária. Com essa vedete absoluta é que todos devem identificar-se magicamente, ou desaparecer. (DEBORD, 1997, p. 43)

Nos países capitalistas mais desenvolvidos, como os EUA, os países da Europa Ocidental e o Japão, vigorava a forma difusa do poder espetacular, marcada por um poder exercido pelas grandes empresas capitalistas sobre a vida cotidiana. Nesta forma de poder, os indivíduos perdem o controle sobre as suas próprias vidas, mais isto não ocorre devido a um poder concentrado pelo aparelho de estado. O uso do tempo é expropriado pelas corporações empresariais e marcado pela produção e o consumo de mercadorias que, na sociedade do espetáculo, está associada à produção e ao consumo de imagens.

A partir da década de 1980, com a derrota das tentativas de transformação revolucionária, que aconteceram em diferentes países a partir do movimento de maio de 1968, e com o enfraquecimento das formas de poder espetacular concentrado, houve o fortalecimento da sociedade do espetáculo nos países mais desenvolvidos e o crescimento da presença dos elementos típicos da sociedade

do espetáculo nos países menos desenvolvidos. Ocorreu assim, para Debord, em escala mundial, a formação de uma única maneira de exercício do poder espetacular, o poder espetacular integrado. De acordo com o autor:

O espetacular integrado se manifesta como concentrado e difuso, e, desde essa proveitosa unificação, conseguiu usar mais amplamente os dois aspectos. O anterior modo de aplicação destes mudou bastante. No lado concentrado, por exemplo, o centro diretor tornou-se oculto: já não se coloca aí um chefe conhecido, nem uma ideologia clara. No lado difuso, a influência espetacular jamais marcara tanto quase todos os comportamentos e objetos produzidos socialmente. Porque o sentido final do espetacular integrado é o fato de ele ter se integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ele. Agora essa realidade não aparece diante dele como coisa estranha. (DEBORD, 1997, p. 173)

Debord argumenta que, com o poder espetacular integrado, há um uso mais amplo das formas anteriores de poder. Mas ele argumenta que existem algumas especificidades neste processo de integração, aspectos como a existência de um único líder político nos contextos nacionais e a atuação de ideologias claras, que são características do poder concentrado, estariam ausentes do poder espetacular integrado, já que, neste caso, elementos do poder difuso estariam mais fortes.

No entanto, nos últimos anos estamos assistindo a uma presença cada vez maior de elementos ditatoriais nos sistemas políticos de diferentes países, com lideranças políticas que ocupam o poder de forma permanente ou procuram fazer com que isto aconteça, existindo também o crescimento de correntes políticas totalitárias inspiradas no nazifascismo. Por outro lado, estamos vivendo também o crescimento do poder exercido pelas grandes corporações sobre a vida cotidiana, com a mercantilização de todas as dimensões da vida humana. Uma comparação entre os conceitos de poder espetacular de Debord e os conceitos de totalitarismo e de poder de Arendt é extremamente importante, tendo em vista a possibilidade de entendimento da contemporaneidade.

Totalitarismo e poder em Arendt e Debord

Tanto Debord quanto Arendt analisam o nazifascismo e o stalinismo como manifestações políticas totalitárias. Evidentemente, Arendt não trabalha com a questão do capitalismo de estado (burocrático) presente em Debord. Para ela, o que deve ser ressaltado é a especificidade do totalitarismo como regime político. Ele promove uma ruptura com a tradição do pensamento político ocidental e se baseia no esvaziamento do fundamento do espaço público: o senso comum e as experiências humanas concretas.

No totalitarismo há uma substituição do senso comum por um processo de "superideologização". Nazifascismo e stalinismo produzem "explicações" para todas as dimensões da existência humana:

Acima da insensatez da sociedade totalitária, entrona-se o ridículo supersentido da sua superstição ideológica. [...]

É principalmente em benefício desse supersentido, em benefício da completa coerência, que se torna necessário ao totalitarismo destruir todos os vestígios do que comumente chamamos de dignidade humana. Pois o respeito à dignidade humana implica o reconhecimento de todos os homens ou de todas as nações como entidades, como construtores de mundo ou co-autores de um mundo comum. Nenhuma ideologia que vise à explicação de todos os eventos históricos do passado e o planejamento de todos os eventos futuros pode suportar imprevisibilidade que advém do fato de que os homens são criativos, de que podem produzir algo novo que ninguém jamais previu. (ARENDR, 1989, p. 509-510)

A disseminação de fórmulas prontas esvazia a capacidade de os indivíduos criarem suas próprias visões da realidade, criarem algo novo, e, mediante a atuação em espaços públicos, construírem um senso comum. Ideologia totalitária e poder totalitário são indissociáveis: "É da própria natureza dos regimes totalitários exigir o poder ilimitado. Esse poder só é conseguido se literalmente todos os homens, sem exceção, forem totalmente dominados em todos os aspectos da vida" (ARENDR, 1989, p. 507).

Se, ao contrário de Debord, Arendt não estabelece relações entre o modo de produção capitalista e o totalitarismo, ambos enfatizam a importância da ideologia

e o esvaziamento da individualidade. Debord trabalha com o contraponto entre a consciência de classe e a ideologia; o que, sem dúvida, não é o caso em Arendt. Por outro lado, uma visão negativa da ideologia, com base em uma oposição entre as representações ideológicas e as experiências humanas concretas está presente, ainda que em contextos teóricos distintos, em ambos os autores.

A existência da sociedade do espetáculo está justamente vinculada à separação representação/experiência humana concreta: "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 1997, p. 13, grifo do autor).

Um dos elementos essenciais da distinção entre poder espetacular difuso e concentrado está no caráter da relação entre as representações a experiência: trata-se de dois tipos distintos de representação ideológica. No caso do poder espetacular concentrado, a ideologia possui uma pretensão totalizante, que é encarnada pela figura do "líder" em torno do qual se dá a produção do espetáculo pela burocracia estatal. Na linguagem de Arendt, seria a superideologia produtora de um supersentido. No que diz respeito ao poder espetacular difuso, a ideologia é produzida de forma descentralizada pelas diferentes empresas e reproduz as próprias características da sociedade capitalista, estando vinculada ao universo do consumo. Para Arendt, o que se opõe à ideologia é o senso comum, enquanto para Debord é a consciência de classe e sua concretização efetiva nos conselhos operários e na comunicação ativa. Para ele, o poder dos conselhos operários:

É o lugar onde as condições objetivas da consciência histórica estão reunidas; a realização da comunicação direta *ativa*, na qual terminam a especialização, a hierarquia e a separação, na qual as condições existentes foram transformadas "em condições de unidade". Aqui o sujeito proletário pode emergir da sua luta contra a contemplação: sua consciência é igual à organização prática que ela mesma se propôs, porque essa consciência é inseparável da intervenção coerente na história. (DEBORD, 1997, p. 82, grifo do autor)

Os conselhos operários representam a superação do poder espetacular, com a sua separação entre representação ideológica e a experiência real. Tendo em vista

a dimensão comunicacional do poder dos conselhos operários e por se tratar de um exercício de poder desvinculado da dominação de classes, a visão de Debord sobre este tipo de poder pode ser aproximada da concepção arendtiana de poder.

Habermas chama atenção para a dimensão comunicacional presente nesta concepção de poder, mencionando o seu vínculo com a combinação entre ação e discurso: "H. Arendt desprende o conceito de poder do modelo teleológico da ação, o poder se constitui na ação comunicativa, é um efeito coletivo da fala, na qual o entendimento mútuo é um fim em si para todos os participantes" (HABERMAS, 1980, p. 103).

Por outro lado, a separação conceitual estabelecida por Arendt entre poder e violência não está, evidentemente, presente em Debord. Estamos diante, antes de mais nada, de uma diferença metodológica. Enquanto ele trabalha com a dialética e a unidade dos contrários numa totalidade histórica, Arendt trabalha com uma metodologia de base kantiana, e que nas ciências sociais está presente, por exemplo, em Max Weber, de separação epistemológica entre as várias dimensões do real.

Ainda que Arendt reconheça que nas suas manifestações concretas poder e violência costumem estar presentes simultaneamente, ela as diferencia conceitualmente: "Poder e violência, ainda que fenômenos distintos, quase sempre aparecem juntos. Onde quer que estejam associados, o poder, como temos verificado, é o fator principal e predominante" (ARENDR, 1973, p. 129). Para ela, o poder está relacionado à capacidade humana de agir de comum acordo:

Poder corresponde à capacidade humana não somente de agir mas de agir de comum acordo. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e existe somente enquanto o grupo se conserva unido. Quando dizemos que alguém está "no poder", queremos dizer que está autorizado por um certo número de pessoas a atuar em nome delas. (ARENDR, 1973, p. 123)

Debord articula poder, espetáculo e dominação de classes:

A mais velha especialização social, a especialização do poder, encontra-se na raiz do espetáculo. Assim, o espetáculo é uma atividade especializada que

responde por todas as outras. É a representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida. No caso, o mais moderno é também o mais arcaico. (DEBORD, 1997, p. 20)

No entanto, ele parece reconhecer a possibilidade de um poder desvinculado da violência e da dominação espetacular, o poder dos conselhos operários baseado na produção de uma linguagem comum a partir do diálogo e de uma não separação entre o econômico, o político e o cultural. De acordo com Debord (2003, p. 145), e os situacionistas de modo geral, a existência do poder dos conselhos operários dependeria de lutas sociais que teriam o cotidiano como foco de um processo de transformação revolucionária. Segundo um texto redigido por ele e publicado na revista da *Internacional Situacionista*: “A vida cotidiana é a medida de tudo; da realização – ou melhor, da não-realização – das relações humanas, da utilização do tempo vivido; da pesquisa na arte; da política revolucionária”.

A transformação revolucionária da vida cotidiana é inseparável da luta contra o poder espetacular difuso: o poder das empresas capitalistas disseminado socialmente mediante a produção de espetáculos e a expropriação do tempo e do espaço.

Na sociedade do espetáculo, o tempo social é o tempo da produção econômica, fragmentado, homogêneo, reduzido à dimensão quantitativa e atuante mundialmente por intermédio das empresas: “O tempo da produção econômica, recortado em fragmentos abstratos iguais, se manifesta por todo o planeta como o *mesmo dia*. O tempo irreversível unificado é o do *mercado mundial* e, corolariamente, do espetáculo mundial (DEBORD, 1997, p. 101, grifo do autor).

A possibilidade de um controle do uso do tempo pelos indivíduos é inviabilizada na sociedade capitalista do espetáculo, pois esta promove a sua mercantilização:

O tempo que tem a sua base na produção de mercadorias é ele próprio uma mercadoria consumível, que reúne tudo o que anteriormente se havia diferenciado, durante a fase de dissolução da velha sociedade unitária, como vida privada, vida econômica, vida política. Todo o tempo consumível da sociedade moderna vem a ser tratado como matéria-prima de novos produtos diversificados que se impõem no mercado como empregos socialmente organizados do tempo [...].

Por isso, na economia em expansão dos “serviços” e dos lazeres pode aparecer a expressão “pagamento com tudo incluído” para o hábitat espetacular, os pseudodeslocamentos coletivos das férias, as assinaturas do consumo cultural e a venda da própria sociabilidade sob a forma de “conversas animadas” e de “encontros com personalidades”. (DEBORD, 1997, p. 104-105)

Debord diferencia o tempo pseudocíclico da sociedade capitalista do tempo efetivamente cíclico, baseado na ordem natural, das sociedades de base agrária:

O tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna, a sobrevivência ampliada. Nele, o vivido cotidiano fica privado de decisão e submetido, já não à ordem natural, mas à pseudonatureza desenvolvida no trabalho alienado; esse tempo, portanto, reencontra *naturalmente* o velho ritmo cíclico que regulava a sobrevivência das sociedades pré-industriais. O tempo pseudocíclico não só se baseia nos traços naturais do tempo cíclico mas também cria novas combinações homólogas: o dia e a noite, o trabalho e o descanso semanais, a volta do período de férias. (DEBORD, 1997, p. 104, grifo do autor)

A apropriação do tempo pela burguesia, dentro do contexto do exercício do poder espetacular difuso, significa o esvaziamento da historicidade mediante a produção pelos meios de comunicação de pseudoacontecimentos, logo substituídos por outros pseudoacontecimentos. A própria temporalidade do que é efetivamente vivido pelos indivíduos é esvaziada, pois não possui lugar na representação espetacular (mercantilizada) da vida:

Como outro lado da deficiência da vida histórica geral, a vida individual ainda não tem história. Os pseudo-acontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem; além disso perdem-se na inflação de sua substituição precipitada, a cada pulsão do mecanismo espetacular. Por outro lado, o que foi realmente vivido não tem relação com o tempo irreversível oficial da sociedade e está em oposição direta ao ritmo pseudocíclico do subproduto consumível desse tempo. Esse vivido individual da vida cotidiana separada fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico ao seu próprio passado, não registrado em lugar algum. Ele não se comunica. É incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável.

O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a *falsa consciência do tempo*. (DEBORD, 1997, p. 107-108, grifo do autor)

A ausência de expressão do tempo e das experiências efetivamente vividas, que são substituídas pelas imagens espetaculares, significa que a temporalidade só sobrevive enquanto ideologia.

A apropriação do tempo pela burguesia, por intermédio da atuação das empresas capitalistas, é complementada pela apropriação do espaço, também pelas práticas capitalistas. Acontece igualmente aqui um esvaziamento do que é qualitativo, substituído pelo quantitativo, pelo homogêneo, pela padronização:

A produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de *banalização*. A acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, assim como devia romper as barreiras regionais e legais e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a *qualidade* da produção artesanal, devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Essa força de homogeneização é a artilharia pesada que fez cair todas as muralhas da China. (DEBORD, 1997, p. 111, grifo do autor)

O urbanismo, ainda segundo Debord, é um instrumento decisivo para a transformação do espaço em cenário da sociedade capitalista e para a luta que a burguesia promove contra a possibilidade de organização dos trabalhadores:

A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posição do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário* [...]. O urbanismo é a realização moderna da tarefa permanente que salvaguarda o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham perigosamente *reunido*. (DEBORD, 1997, p. 112-113, grifo do autor)

Mas, se a atomização dos trabalhadores é uma necessidade do ponto de vista político, ela precisa ser parcialmente revista, tanto da perspectiva da produção quanto do consumo de mercadorias:

Mas o movimento geral do isolamento, que é a realidade do urbanismo, deve conter também uma reintegração controlada dos trabalhadores, segundo as necessidades planificáveis da produção e do consumo. A integração no sistema deve recuperar os indivíduos isolados como indivíduos *isolados em conjunto*: as fábricas e os centros culturais, os clubes de férias e os "condomínios residenciais" são organizados de propósito para os fins dessa pseudocoletividade que acompanha também o indivíduo isolado na *célula familiar*: o emprego generalizado de aparelhos receptores da mensagem espetacular faz com que esse isolamento seja povoado pelas imagens dominantes, imagens que adquirem plena força por causa desse isolamento. (DEBORD, 1997, p. 113-114, grifo do autor)

Ainda que o conceito do poder espetacular difuso não esteja, de modo geral, presente nos textos situacionistas sobre a vida cotidiana, o seu conteúdo está presente. A revolução defendida nestes textos implica na destruição desta forma de poder, como se pode ler em um texto redigido por Debord em 1961, publicado na revista da *Internacional Situacionista*:

A próxima tentativa do movimento revolucionário, radicalizado pelas lições dos anteriores fracassos, e cujo programa reivindicatório deverá enriquecer-se na proporção dos poderes práticos da sociedade moderna – poderes que desde já constituem virtualmente a base material que faltava às correntes chamadas utópicas do socialismo –, essa próxima tentativa de total contestação do capitalismo saberá inventar e propor um outro uso da vida cotidiana, e logo se apoiará em novas práticas cotidianas, em novos tipos de relações humanas. (DEBORD, 2003, p. 151)

Tendo em vista a dimensão central que a questão do espaço urbano ocupa em Debord, seu foco está no questionamento da apropriação empresarial deste espaço, com a disseminação das relações cotidianas marcadas pelo consumo das mercadorias e na problematização da expropriação do tempo livre, que é direcionado para este consumo. Coerente com a sua filiação à teoria crítica, que se inspira nos argumentos de Lukács presentes em *História e consciência de classe* (1974), ele

privilegia, na sua crítica ao capitalismo, o processo de mercantilização de todas as dimensões da vida social. Trabalhando com a teoria dialética das mediações, ele articula sempre o econômico, o político e o ideológico, para afirmar a centralidade do espetáculo na sociedade capitalista do século XX. Tendo em vista o objetivo de compreender o capitalismo como uma totalidade, que só pode ser revolucionada integralmente, o foco da visão de Debord sobre a presença de relações de poder na vida cotidiana é o poder das empresas capitalistas sobre a vida cotidiana como um todo.

Considerações finais

O diagnóstico de Debord a respeito da contemporaneidade, período histórico a partir da década de 1980, é o da presença simultânea em escala mundial das duas formas de poder, a concentrada e a difusa, que passaram por um processo de integração. A transformação revolucionária da sociedade capitalista depende, assim, de uma luta social contra o crescimento do poder do Estado e também do poder das empresas.

Esse entendimento a respeito do que é uma revolução não encontra correspondência com o pensamento de Arendt, ainda que ambos defendam o papel revolucionário do diálogo em espaços públicos, como os conselhos operários. Arendt questiona teórica e politicamente a noção de totalidade, defendendo a separação entre as diferentes dimensões da vida social, reduzindo a revolução a um processo que seria especificamente político. Debord, pelo contrário, incorpora a cultura ao processo revolucionário, defendendo a não separação entre a arte e a vida, e a fusão entre o trabalho e a dimensão lúdica. Quanto a isto, o máximo que podemos perceber no pensamento de Arendt é a aproximação entre a política, voltada para a ação e a criação do que não existe, e as artes performáticas.

Por outro lado, não há como não reconhecer que a visão de Arendt, a respeito da separação entre poder e violência (dominação), possibilita uma reflexão mais detalhada do que a presente em Debord, a respeito das características do exercício do poder em uma sociedade efetivamente pós-capitalista.

O contraponto entre experiência e representação ideológica presente no pensamento de Debord e de Arendt é, sem dúvida, de grande atualidade, se quisermos compreender a realidade contemporânea, marcada pelo retorno de ideologias totalitárias, mas também pela atuação de ideologias empresariais, que não só procuram direcionar o comportamento dos indivíduos, reduzidos à condição de consumidores, como procuram substituir ideologias mais explicitamente políticas, com o lançamento de candidaturas e de partidos políticos que defendem a lógica empresarial como a única capaz de governar o Estado. Aqui, o pensamento de Arendt mostra os seus limites, pois não serve de base para um reconhecimento do poder das empresas. Por sua vez, o entendimento de Debord sobre o poder espetacular integrado, quando não haveria um líder único e uma ideologia também única, parece insuficiente para uma compreensão do papel atualmente desempenhado pelas lideranças políticas e pelas ideologias políticas.

De todo modo, fica o desafio de refletirmos sobre situações concretas a partir do pensamento de Arendt e Debord. Apenas com o intuito de contribuição para esta reflexão finalizamos o artigo argumentando que o entendimento de Arendt sobre a substituição do senso comum por um processo de superideologização mostra-se muito pertinente para a compreensão, no contexto brasileiro, do que tornou possível a eleição de Bolsonaro, em especial o papel desempenhado pelas redes sociais virtuais. O entendimento de Debord de que há na contemporaneidade um processo simultâneo de fortalecimento do poder do Estado e das empresas também é bastante pertinente para a compreensão da atuação do Governo Bolsonaro que, ao mesmo tempo, promove “reformas” que retiram direitos dos trabalhadores, favorecendo os interesses empresariais, e fortalece a dimensão repressiva do poder do Estado, com a apologia da violência policial desprovida de limites legais. Resta saber se a intenção bolsonarista de criar um partido político dotado de uma ideologia explicitamente fascista, voltado para uma concentração de poder em torno do Estado e do seu Líder Máximo (“Mito”), não entrará em choque com o poder exercido pelos empresários, que, no final das contas, são a classe dominante e, de modo geral, não têm interesse em ceder poder para uma

camada burocrática de militantes partidários, mas sobre isto é o futuro quem dará o veredito.

Referências

AQUINO, J. E. *Linguagem e reificação em Guy Debord*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2006.

ARENDT, H. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

ARENDT, H. *Da revolução*. São Paulo: Ática, 1988.

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

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, G. E. Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana. *In*: JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 143-152.

HABERMAS, J. O conceito de poder em Hannah Arendt. *In*: FREITAG, B.; ROUANET, S. P. (org.). *Habermas: sociologia*. São Paulo: Ática, 1980. p. 100-118. (Grandes Cientistas Sociais, v. 15).

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma Definição Situacionista de Jogo. In: JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 60-61.

JARDIM, E. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUKÁCS. G. *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião, 1974.

Submetido em: 18 dez. 2019 | aprovado em: 18 maio 2020

Travessia do herói e pertencimento à ordem do coletivo¹

The Hero's traverse and belonging to the collective order

Henri Arraes Gervaiseau²

1 Este artigo constitui versão ampliada de comunicação anteriormente apresentada em encontro Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (2018).

2 Professor titular de Cinema, Rádio e Televisão na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR/ECA/USP) e cineasta. E-mail: hpg@usp.br.

Resumo

O filme *Lost, lost, lost* (1976), de Jonas Mekas, recompõe o percurso de uma travessia iniciada com um involuntário processo de distanciamento de um território de origem. Discuto as heterogêneas estratégias de registro escolhidas e os modos privilegiados de composição dos materiais, no processo de construção do relato, para dar conta de vivências afetivas e sócio-históricas evocadas pelo narrador-diretor. Em função do entrelaçamento enigmático das matérias de expressão, pontuamos que é árdua a análise da narrativa, mas que podemos, entretanto, apreender o sentido do desenho proposto da travessia. E mostramos que a apontada recomposição final pelo narrador do seu próprio eu está relacionada à emergência de sentimentos de pertencimento que remetem à dimensão do coletivo.

Palavras-chave

Território, travessia, pertencimento, Mekas.

Abstract

Lost, lost, lost (1976), by Jonas Mekas, retraces the route of a journey started with an involuntary distancing process from a region of origin. We discuss the heterogeneous registration strategies and the privileged modes of material composition in the process of weaving the narrative, to handle socio-historical and affective experiences evocated by the narrator-director. Due to the enigmatic way of editing the materials, analyzing the narrative poses a challenge, but we may still grasp the meaning of the proposed design of the journey. We show that the final recomposition, by the narrator, of himself addresses the emerging sense of belonging referring to the collective dimension.

Keywords

Territory, journey, belonging, Mekas.

Uma expressão cinematográfica da experiência do deslocamento

A partir do advento do cinema moderno, que surge dos escombros da Segunda Guerra, surgem novas abordagens, de cunho mais ensaístico, nas fronteiras do cinema documentário. Nas abordagens cinematográficas mais instigantes se configura uma maior compreensão da dimensão antropológica do deslocamento espacial e das experiências existenciais de distanciamentos de territórios de origem. A travessia de espaços sociais e geográficos distantes põe em jogo experiências de alteridade e favorece a emergência de narrativas a respeito da vivência da travessia do percurso.

Tal é o caso de Jonas Mekas, poeta e cineasta originário da Lituânia. Envolvido em atos de resistência à ocupação alemã, perseguido pelos nazistas, deixou o seu país em 1944 e transitou, durante quatro anos, por diferentes campos para *Displaced People* (DP), neologismo forjado pelos aliados, no pós-Segunda Guerra Mundial, para designar civis que em função do conflito se encontravam, involuntariamente, fora das fronteiras nacionais dos seus países de origem.

Em 1949, Jonas conseguiu emigrar para os Estados Unidos da América (EUA), junto com Adolfas, um dos seus irmãos. Desde a saída de Semeniskai, a sua cidade natal, vinha mantendo um diário escrito. As suas fragmentárias anotações foram reunidas e posteriormente publicadas, décadas após, com o significativo título: *Eu não tinha para onde ir*³.

Entre muitas outras ocorrências e reflexões, transcritas ao passar do tempo, o autor evoca, em um escrito datado de 29 de outubro 1949, o impacto causado pela entrada em Nova York do transatlântico do qual, ainda na véspera, era um dos anônimos passageiros:

Estávamos no convés do navio [...] 1352 pessoas deslocadas contemplavam a América. Ainda estou olhando para ela, na minha memória retiniana. Não se pode descrever este sentimento ou esta imagem a alguém que não viveu esta experiência. Toda a duração do conflito, todas as infelicidades do pós-guerra para as pessoas deslocadas, o abatimento e o desespero,

3 Doravante, neste texto, para diferenciar Jonas Mekas do seu irmão, Adolfas Mekas, refiro-me ao cineasta pelo seu prenome.

e, de repente, um sonho que se ergue na sua frente. É preciso ver Nova Iorque desse jeito, de noite, desde o rio Hudson para apreender a sua incrível beleza [...]. Muito cedo de manhã um espesso nevoeiro reinava sob o porto. [...] A Estátua da Liberdade desvendou-se por um instante – para nos desejar boas vindas – e mergulhou novamente na bruma. Lentamente o navio dirigiu-se para o próprio coração de Nova Iorque [...] O oceano ainda estava presente nos nossos ouvidos e nas nossas carnes. Sentíamos simultaneamente tontos e extasiados ao tocar a terra firme. (MEKAS, 2004, p. 283-284, tradução minha)

Ao chegar a Nova York, Jonas compra uma pequena câmera Bolex 16 mm, graças à qual constitui uma espécie de diário fílmico, registrando, por intermitência, mas de modo persistente, momentos do dia a dia, cenas de encontros, performances e demais situações observadas e/ou vivenciadas. Desenvolve esta inovadora práxis, até então inédita no campo cinematográfico, sem ter previamente elaborado um projeto muito bem definido do tipo de aproveitamento possível do material recolhido.

A partir de planos filmados por mais de duas décadas, o cineasta monta, a partir de 1969, uma série de filmes, entre os quais se destaca *Lost, lost, lost* (1976), obra de cunho ensaístico, que dialoga com a tradição romântica das narrativas de formação, na qual a errância do protagonista da estória desempenha papel central.

Ecoar o escoar interno do movimento da travessia

Redigido muitos anos após a ocorrência das cenas registradas e enunciado por Jonas com sutis gradações de ritmo, tom e sotaque, o texto em inglês da narração tem uma dimensão essencialmente memorialística e autorreflexiva. A lembrança do passado ocorre na confluência de diversas memórias coletivas. A mais pregnante, inicialmente, é a do exílio.

As falas em voz *over*, apesar de seu caráter frequentemente elíptico e enigmático, desempenham papel central na condução da narrativa e na configuração de uma expressão audiovisual da subjetividade cindida do exilado, bem como do processo mnemônico vivenciado pelo narrador-diretor no seu esforço de rememoração da sua trajetória existencial no curso dos primeiros quatorze

anos de sua vida nos EUA. A sua voz é a única que ouvimos em todo o filme. Todos os planos do filme foram registrados sem som.

O filme é dividido em seis partes, diferenciadas por simples cartelas que indicam o número do rolo ao qual corresponde. A narrativa de cada parte é pontuada por um grande número destes intertítulos, que trazem informações que contextualizam os registros visuais, e também desempenham função poética e emotiva, potencializando a força evocativa de instantes do passado.

Em função da fragmentação da montagem e do entrelaçamento recorrentemente enigmático das matérias de expressão (imagens, trechos musicais, falas em voz *over*, intertítulos na tela), o acompanhamento da recomposição, pelo filme, da evolução da trajetória do protagonista, no curso da narrativa, não é fácil de ser apreendida. Exige uma particular atenção, do movimento gradual do desenrolar das sequências, de um rolo ao outro, durante o visionamento do filme, para que possa ser progressivamente apreendido o desenho da travessia do herói que a trama compõe.

Uma expressão problemática e lacunar dos anos iniciais do exílio

Predomina, nos dois primeiros rolos, a busca de uma expressão, problemática e lacunar, da experiência dos anos iniciais do exílio, parcialmente compartilhada com os conterrâneos deslocados de guerra.

O filme abre com uma poética invocação da mitológica figura do errante navegante Ulisses, inscrevendo o relato fragmentado a seguir na grande tradição da literatura épica: "Oh cante Ulisses, cante as suas viagens. Conte onde esteve, o que viu, conte a história de homem que nunca quis deixar o seu lar" (LOST..., 1976) "Cante como foi atirado mundo afora" (LOST..., 1976). Tal invocação irá se repetir, com formulações diversas, em alguns momentos estratégicos do desenrolar da narrativa.

No primeiro rolo é sublinhado o árduo trabalho de reminiscência do enunciador e a sua solidão: "Pelas ruas do Brooklin/Pelas ruas do Brooklin caminhei/Caminhei com o coração chorando de solidão" (LOST..., 1976). Simultaneamente, nos rolos iniciais, através de múltiplos registros das mais diversas situações, é trazida,

com uma tonalidade elegíaca, a memória de momentos do cotidiano da comunidade lituana exilada em Nova York, na primeira metade dos anos de 1950. Seja em residências de amigos e conhecidos, ou em espaços públicos de convivência. Ou ainda nas ruas do Brooklin.

O estilo documental das tomadas nas ruas, em uma época onde estas ainda eram um lugar de maior convivência diária entre vizinhos, encontra correspondência com a tradição nova-iorquina da *street photography* e com o estilo de filmagem das ruas da cidade encontrado no curta-metragem *In the street* (1952), rodado na segunda metade dos anos 1940 no Harlem e dirigido por Helen Levitt⁴ – grande fotógrafa americana de origem russa, antiga colaboradora de duas das principais figuras da fotografia do século XX, Walker Evans e Henri Cartier-Bresson.

Mesmo nestas tomadas de composição fotográfica mais discreta, há um uso recorrente, por Jonas, de movimentos de câmera cuja motivação, nos rolos iniciais, parece ser de natureza mais descritiva do que lírica, contrariamente ao que irá acontecer mais adiante. De modo intermitente, surgem planos que fugazmente nos mostram fragmentos do diário escrito do diretor. O movimento da câmera sobre as páginas destaca algumas palavras que sutilmente dialogam com as suas falas em voz *over* e as imagens.

No final do primeiro rolo, é brevemente evocada a expectativa dos exilados lituanos, então compartilhada, na aurora da década de 1950, pelo enunciador – “pensávamos que tudo isso era temporário” (LOST..., 1976) –, de um retorno, num futuro próximo, ao país, em função de um parâmetro que permanece oculto, ou seja, de uma mudança rápida do regime político responsável pela expatriação.

Para além das alusivas referências às dificuldades de sobrevivência, ao trabalho em fábrica ou em precárias ocupações, do protagonista, que irão persistir até o rolo três, destacam-se, a partir do segundo rolo, recorrentes sequências nas quais são poeticamente evocadas questões relacionadas à dimensão política do exílio lituano nos EUA em tempos da Guerra Fria.

4 Com a colaboração de Janice Loeb e James Agee.

Surgem cenas mostrando reuniões políticas, em prol da independência da Lituânia, envolvendo militantes inominados e figuras de destaque, tais como Steponas Kairys, signatário da histórica declaração de independência do país, de 1918, ou de Povilas Žadeikis, antigo embaixador da Lituânia independente, em Washington. São mostrados desfiles e manifestações, de afluência relativamente escassa, em ruas de Nova York, nas quais pululam faixas e bandeirolas antissoviéticas, anticomunistas ou que denunciam, mais simplesmente, deportações em massa que estariam ocorrendo na Lituânia⁵.

Paralelamente, no curso das mesmas sequências, entremeando planos, ouvimos reiteradas falas em voz *over* enfatizando a função de testemunho do diretor-cinegrafista, afirmando que queria “ser a câmera historiadora do exílio e estava lá para registrar paixões conflituosas” entre comunistas e nacionalistas lituanos (LOST..., 1976). Persistentes alusões são feitas à fragilidade geopolítica deste pequeno país báltico, imprensado entre a União Soviética e a Alemanha, e nova invocação é feita, neste contexto, a Ulisses: “Oh, canta Ulisses, o desespero do exílio, o desespero dos pequenos países” (LOST..., 1976).

Narrador não confiável, Jonas aponta para o possível despertar de emoções frente à visão retrospectiva das ocorrências registradas, deixando obscuro, entretanto, neste momento preciso, o seu efetivo sentimento: “eu era o olho-câmera [...] o testemunho [...] registrava tudo. E eu não sei, estou eu cantando ou chorando?” (LOST..., 1976).

No primeiro rolo, junto com um plano que mostrava jovens pais jantando com os filhos em volta de uma mesa, a voz pontuava: “Tudo é muito normal. a única coisa que não saberemos jamais é o que pensa uma pessoa deslocada, à noite, em Nova Iorque” (LOST..., 1976).

Através destes apontamentos enigmáticos, o enunciador parece querer despertar a atenção do espectador sobre a dimensão inevitavelmente lacunar da representação possível de ser oferecida da experiência vivida.

5 Após um breve período da independência, entre as duas guerras mundiais, o país sofreu, durante a Segunda Guerra, ocupação alemã, e, em seguida, ocupação soviética, até 1991.

Cabe ressaltar que tal uso da voz *over*, aqui, e a problematização da representação que ela produz, guarda correspondência com o novo tipo de comentário, inquieto e interrogativo, que surge nos documentários mais lúcidos do pós-guerra, tais como *Noite e neblina* (1956), média metragem de Alain Resnais, muito admirado por Jonas – que considerava este filme como o melhor do diretor francês.

No final do segundo rolo, sobre novas imagens de encontro grupais da comunidade lituana, voltam referências a discussões relativas à independência da Lituânia e à determinação do enunciador de registrar “o que acontecia [...] para a história, para aqueles que não conhecem a dor do exílio” (LOST..., 1976).

O sutil subsequente encadeamento de planos, falas e motivos musicais sugere que a dor vivenciada por Jonas, neste estágio do seu desterro, esteve relacionada ao seu distanciamento da sua primeira comunidade de pertencimento nos EUA, a dos exilados lituanos – que persistia acreditando, sem dispor de elementos concretos para tanto, na possibilidade de um retorno ao território de origem.

Contrariamente, o enunciador aponta para um desejo difuso de libertar-se do que passou então a considerar como um aprisionamento nas recordações da vida anterior à vinda aos EUA: “Comecei a sentir, por volta desta altura, que eu andava em círculos no mesmo lugar em torno das minhas lembranças” (LOST..., 1976).

Em outras palavras, desejava extrair-se de uma postura nostálgica e melancólica frente à perda sofrida com o exílio, postura compartilhada pelo conjunto dos exilados lituanos, na visão homogeneizadora desta comunidade que o filme, em última instância, oferece.

Na sequência imediata do trecho de fala que acabo de citar, o enunciador ao mesmo tempo em que afasta a possibilidade de uma contribuição dos exilados ao estabelecimento de novos rumos para o seu país: “Comecei a achar que se houver algo a ser feito pela Lituânia, só poderia ser por aqueles que lá viviam”. (LOST..., 1976). Aponta a utilidade, para o país, da sua reconstrução como indivíduo: “a única maneira, para mim, de ser útil à Lituânia consistia em me reconstruir, a recomençar do zero, desde o início e então somente a me devolver à Lituânia por tudo que sou” (LOST..., 1976).

Em função das rupturas vivenciadas com os seus grupos anteriores de pertencimento, da precariedade da sua situação e da ausência do estabelecimento de novos laços no território onde aportou, nenhum horizonte promissor de espera parecia, naquele momento, se abrir para Jonas.

Ao que tudo indica, é por isso, que após o desaparecimento das últimas imagens de um encontro de lituanos numa tarde de domingo, o segundo rolo se conclui com o surgimento repentino, porém duradouro, de uma tela preta. A tela permanece escura tempo suficiente para que a voz *over* do desterrado e solitário narrador enuncie: “Esse foi um dos nossos últimos momentos juntos. Tive a sensação de estar me desfazendo em mil pedaços. No dia seguinte deixei o Brooklyn e me mudei para Manhattan” (LOST..., 1976).

A junção das três frases, como vemos, associa o término da convivência com a comunidade lituana em exílio, a fragmentação do eu do enunciador, e o seu voluntário afastamento do bairro dentro do qual a maioria da diáspora lituana tinha estabelecido residência.

Como apontou Sayad (2000), a relação com o grupo encontra-se no nó das contradições que habitam a consciência de todo emigrante e imigrante, na medida em que todo indivíduo é membro de um grupo original, e em seguida, membro de outros grupos *segundos*, igualmente importantes para ele. Tal relação é sempre ambígua, marcada por uma consciência culpada em relação ao grupo que a pessoa deixou de fato. Neste quadro, o eu dividido *em mil pedaços* almeja assegurar-se, entretanto, de que o grupo não foi deixado afetivamente nem pelo coração nem pelo espírito, pois tal abdicação, em última instância, constituiria uma abdicação de si⁶.

Emergência de novos laços no território de arribação

No curso dos dois rolos subsequentes, o espectador atento pode observar a progressiva emergência de novos laços no território de arribação. No início do

6 Retomo aqui, parcialmente, observações de Sayad (2000) sobre a problemática do retorno para emigrantes e imigrantes.

terceiro, é feita breve referência, numa fala em voz *over*, à deambulação dos irmãos Mekas fora do perímetro mais restrito por onde circulava, em Nova York, a comunidade lituana em exílio: “tudo era novo, a cidade, as pessoas. Caminhamos pela cidade, nos imergimos nela” (LOST..., 1976).

Tal imersão, entretanto, não suscita no protagonista, nesta altura do relato de sua travessia existencial, nenhum sentimento de pertencimento. Contrariamente, no final deste rolo, enquanto se sucedem, na tela, imagens de uma estrada, registradas de um carro em movimento, é enunciada uma interrogação central que enfatiza a permanência de um estranhamento com o país para onde emigrou: “Eu olhava a paisagem. Eu sabia que eu estava na América. O que faço aqui, perguntei-me? Não havia resposta” (LOST..., 1976). Neste rolo, predomina, na trilha sonora, a música sinfônica do *Parsifal* de Wagner. As falas em voz *over* são mais rarefeitas do que nas outras partes do filme, mas comparecem em momentos estratégicos.

Duas sequências elipticamente evocam experiências iniciais do cineasta com longas metragens de ficção. Uma telegráfica e extremamente alusiva sequência refere-se de modo enigmático – e um tanto incompreensível para o espectador não informado –, ao alastramento, em uma rua de Nova York, da revista *Film Culture*, fundada por Jonas e Adolfas, em 1955 – e que progressivamente se tornou a principal revista dedicada ao cinema independente nos EUA.

Outras sequências documentam cenas de trabalho da cena artística nova-iorquina emergente do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, tais como um encontro de poetas, integrantes da *beat generation*, na sede do *Living Theater*, célebre companhia de teatro dirigida por Julian Beck e Judith Malina.

É notável, ainda neste rolo, a aparição dos primeiros indícios de uma evolução no estilo de registro do cineasta, com o surgimento de planos nos quais o cinegrafista solta à câmera, em líricos movimentos gestuais. Em uma destas sequências, a mais sincopada, que dialoga com a percussão do grande baterista de jazz Joe Jones, que quase não aparece na cena, a voz *over* do enunciador volta a tematizar a função de registro da câmera, enfatizando a incorporação, por ele, da prática da documentação da vivência de instantes fugidios de sua travessia:

“Os fragmentos que estou registrando com a minha câmera, estas imagens, estes lampejos que eu registrei nos lugares por onde passei. É agora da minha natureza registrar tudo o que eu atravesso. Ruas, rostos, cidades” (LOST..., 1976). A importância subjetiva destes registros, para o desterrado Jonas, entretanto, só será apontada bem depois, quase no final do próximo rolo.

Afora algumas poucas sequências com transeuntes comuns em Nova York e aquelas nas quais vemos Jonas com amigos, quase todas as cenas incluídas no quarto rolo envolvem manifestações de rua em prol da paz e contra a realização de testes nucleares, ocorridas em Nova York, durante a Guerra Fria. A maioria das situações mostradas estão relacionadas à campanha World Wide General Strike for Peace, de 1962, na qual se destaca a participação do movimento de mulheres na Women Strike for Peace.

No início deste novo segmento, o enunciador, ao enfatizar, novamente, o papel registrador da câmera, destaca a sua “estrangeiridade”: “Eu era apenas um transeunte, vindo de alhures, de completamente alhures, observando tudo com a minha câmera e eu registrei, registrei tudo isso, não sei porquê” (LOST..., 1976).

Pouco depois, sobre imagens de uma manifestação no Greenwich Village, entretanto, sublinha pela primeira vez um sentimento de pertencimento, não ao país, mas à cidade onde aportou: “Eu estava com vocês. Eu precisava estar. Vocês eram o sangue da minha cidade, o bater do seu coração. Quis sentir seu pulso, sentir sua excitação. Sim, era minha cidade” (LOST..., 1976).

Mais adiante, em sequências que constituem uma crônica do rude inverno de 1962 em Nova York, destaca-se a participação em manifestações de rua de “mulheres militantes, desconhecidas, debaixo da chuva, da neve e do frio” (LOST..., 1976).

No final deste quarto rolo, junto a novos planos de manifestações pela paz, a voz usa o presente do indicativo, e não o pretérito, contrariamente ao que acontece na maioria das falas do filme, e diz: “É da minha natureza, agora de registrar, de tentar guardar tudo que eu atravesso, de preservar ao menos fragmentos Perdi demais. Então agora tenho fragmentos do que eu atravessei” (LOST..., 1976).

Assim, se nos dois primeiros rolos, o enunciador ressaltava a importância do registro para uma historiografia do exílio, agora enfatiza a importância da documentação da vivência de instantes fugidios da travessia, para ele próprio, enquanto sujeito que, no curso do caminho, *atirado mundo afora, teve a sensação de se desfazer em mil pedaços* e perdeu demais. Tal afirmação aponta para um deslocamento da posição subjetiva do enunciador, dentro do movimento da narrativa. Não mais apenas lamenta perdas, mas se dispõe a processar vestígios de suas vivências, com vistas a um potencial futura elíptica recomposição do seu percurso.

Celebração de (re)encontros

As cenas de verão do início do quinto rolo, nas quais a luz do sol da região do Vermont parece transbordar pelas janelas, contrastam com as cenas inverniais e as paisagens cobertas de neve da parte anterior. É notável também, nos dois últimos rolos, a transformação do modo de aparição do Jonas. Antes, pouco e fugazmente aparecia, e o seu semblante era quase sempre sério e austero. Agora, no rolo cinco, o cineasta surge alegre e brincalhão. Retrata-se como um tolo, que, só ou com seus amigos, faz palhaçadas. Nós o vemos assim, solitário, na parte baixa de uma colina inteiramente coberta de neve, dando pulinhos entusiasmados ou dançando e tocando, alegremente.

Não por acaso, tal movimento de dessacralização da figura do artista acontece em um momento do filme em que é poeticamente evocada uma etapa da sua trajetória na qual ocorreram mudanças radicais no seu estilo de filmar. A partir principalmente do quinto rolo, a função devoluta à câmera, para além da documentação da ação de terceiros, é de celebrar o encontro do cinegrafista-diretor com a natureza, com pessoas e com espaços habitados onde circula.

Através da movimentação do seu corpo e do desenrolar dos gestos das suas mãos, que livremente deslocam a câmera, em intensos movimentos líricos, há, em primeira instância, uma celebração de um reencontro com a natureza, que se concentra neste penúltimo rolo do filme.

Particularmente durante uma primeira série de 56 brevíssimas sequências, de poucos segundos de duração, aqui, mais do que em qualquer outro rolo, cada sequência constitui um todo, uma forma breve, um poema, podendo, entretanto, cada um destes segmentos ser apreendido e situado dentro de um encadeamento narrativo mais abrangente.

Em boa parte das cenas de cunho epifânico que nos são dadas a ver, a voz *over* repete três vezes a mesma palavra, a semelhança do procedimento verbal usado para dar título ao filme: "Lost, lost, lost" (LOST..., 1976).

Estes são termos que remetem direta ou indiretamente ao que o espectador vê na imagem, dizem respeito à natureza (*o gelo, a neve, o vento, o rio, as nuvens, as colinas*), às suas estações (*verão, outono, inverno*), a instantes quaisquer do dia (*a noite*), a etapas da vida humana (*a infância*) ou ao afeto (*a amizade*).

O uso repetido de tercetos erráticos acentua o ritmo sincopado dos planos e parece constituir, neste penúltimo rolo do filme, como bem observou Rollet (1993), um gaguejar da memória, que tenta se lembrar. Um exercício mnemônico de atualização de lembranças, a busca de um encadeamento, no presente, do desenrolar de vestígios do passado.

No final da série dos *haikus*, surgem duas alegres e ensolaradas sequências reagrupadas por meio da inserção da cartela intitulada "Na cooperativa de cineastas", na qual, como de hábito, nenhuma informação factual é oferecida ao espectador a respeito desta entidade, que Jonas ajudou a organizar, em 1962, e constituiu uma primeira cooperativa de filmes independentes, dirigida pelos próprios cineastas. Entremeando rodopiantes planos em torno de rostos de pessoas presentes, vemos Jonas circulando no local e se movimentando junto a um rolo de filme que gira sobre o seu eixo.

Um sentimento de desterro em estado latente

Depois de uma nova série de *haikus*, que celebra de modo lúdico a amizade, o penúltimo rolo se conclui, enigmaticamente, por uma sequência que, de modo metafórico, alude à errância do deslocado. O segmento se inicia com uma série

de cenas em que vemos, a distância, um grupo de mulheres na cercania de um prédio que a voz *over* alega ser de um asilo aonde teriam vindo visitar um amigo.

Em seguida, enquanto a câmera passa e circula por árvores e galhos em um bosque, a fala em voz *over* aponta que o narrador não sabe onde estariam as melhores cabeças de sua geração.

Logo depois, a câmera inicia uma série de giros de 360°, em torno da figura de um homem, enquanto as últimas frases do quinto rolo são ditas:

“Avanço em qualquer direção. Não sei para onde vou e não confio em nenhuma mente desde que deixei meu lar. As melhores cabeças de minha civilização me trouxeram para esta estrada, esta estrada que não tem fim. Esta estrada, esta jornada que não tem fim” (LOST..., 1976).

Nesse estágio do desenrolar do filme, que precede um bem mais auspicioso final, a inclusão de tal fala parece apontar para a inevitabilidade da persistência latente do sentimento de desterro na economia psíquica da pessoa expatriada, para além das eventuais e positivas alterações porventura advindas nas suas condições de vida após a sua chegada.

Como acentuou no final de um dos seus ensaios, Said (2003, p. 60):

O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno” em que o *pathos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja [...] outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente. (SAID, 2003, p. 60)

É como se, antes do auspicioso final do filme, o enunciador almejasse metaforicamente inserir uma alerta: o expatriado involuntário pode vir parcialmente a se acostumar a levar a sua vida *fora da ordem habitual*, mas sempre haverá de persistir, em estado de latência, na sua economia psíquica, um sentimento de desterro, uma irreversível sensação de deslocamento no presente da vivência dos lugares.

Pertencimento a uma nova ordem

Os mais virtuosos movimentos de câmera e a mais lírica ode audiovisual do filme encontram-se no início do rolo final, quando é elipticamente evocada a ida de Jonas, junto com amigos⁷, para o celebrado Seminário Flaherty, que desde 1955 promovia encontros, debates e projeções de filmes documentários, frequentemente inéditos.

Aqui, além de uma exaltação à natureza, há, em última instância, uma exaltação ao exercício da liberdade de criação e a inovadora ampliação dos recursos expressivos do cinema levada a cabo pela vanguarda cinematográfica norte-americana, da qual Jonas era então um dos integrantes mais expressivos.

Para explicitar o *modus operandi* desta nova práxis artística, o diretor solicitou ao seu parceiro, Ken Jacobs, que com uma segunda câmera, o filmasse, lépido e fagueiro, volteando com a sua própria câmera no meio de um gramado alto, enquanto principal protagonista de uma cena de alto valor simbólico. E, na montagem, alternou planos das duas câmeras.

Uma cartela, no início do sexto rolo informa que os amigos levavam cópias de dois filmes sobre os quais nenhuma informação é dada, a não ser o nome do título de cada um: *Flaming creatures* e *Blonde cobra*⁸.

Uma outra cartela informa que "Expulsos do seminário Flaherty, dormimos na noite glacial do Vermont" (LOST..., 1976). Nenhuma relação de causa a efeito é apontada entre as duas obras trazidas e a expulsão do grupo de amigos do local.

Após a cartela, vemos uma série de imagens de um amanhecer, com luz estourada, e pessoas acordando em veículos situados juntos a uma casa, entre as quais se destaca Jonas. Na trilha, ouvimos a voz do cineasta dizer:

Enquanto os convidados, documentaristas respeitáveis, importantes cineastas, dormiam em suas camas quentes, nós víamos o amanhecer com o frio da noite ainda em nossos ossos, em nossa carne [...] Nós nos sentimos mais perto da terra e da manhã do que as pessoas nas casas. Nós

7 Entre os quais se destaca o também cineasta Ken Jacobs.

8 O primeiro é de Jack Smith. O segundo foi dirigido por Ken Jacobs. Ambos são de 1963.

nos sentimos parte da manhã, da terra. Estava muito, muito quieto. Como numa igreja. E nós éramos os monges da Ordem do cinema. (LOST..., 1976)

A partir daqui, como bem observou Mourão (2016), a sequência adquire um caráter místico-religioso, introduzindo um ritual de sagração e de ordenação de Jonas e seus companheiros:

À menção à igreja e a ordem, seguem-se sons de sino; a câmera ganha velocidade e percorre, de perto, em movimento aparentemente desordenado e sem preocupação com o foco, um gramado. Imagens abstratas, intercaladas com imagens de Ken Jacobs filmando e breves planos de outras pessoas presentes. Ainda sob o som dos sinos, vemos Mekas com um cobertor sobre os ombros, que não deixa de lembrar um manto monástico, abrir os braços, levar a sua câmera ao olho, espelhando e refletindo o olhar de Jacobs que o filma, e depois curvar-se, afastar a câmera do seu olho, dirigi-la ao chão, começar a andar em zigue-zague quase dançando como se o cobertor/manto fosse um parangolé e a câmera o volante de um carro imaginário em uma brincadeira infantil. Os sinos silenciam-se, e, então ouve-se trechos de uma missa. (MOURÃO, 2016, p. 182)

O ritual evocado simbolicamente consagra o papel devotado à vanguarda cinematográfica americana surgida no decorrer dos anos de 1950 e destaca o protagonismo do Jonas neste processo.

De modo mais encoberto, mas sensível, entre outros, pelo uso reiterado do pronome "nós", a sequência aponta para a consolidação, no âmbito mais subjetivo da intimidade do narrador, de um sentimento de pertencimento a uma comunidade, algo essencial para aquele que tinha sido *atirado mundo afora*, que durante muito tempo pelas ruas caminhou *com o coração chorando de solidão*, e no sofrido processo do exílio *teve a sensação de se desfazer em mil pedaços*.

Tal dimensão mais subjetiva encontra-se, diferentemente, enfatizada na última sequência, colorida, do filme, composto majoritariamente de imagens em preto e branco, na qual é evocada uma ida à praia de Stony Brook, com Ken Jacobs e duas amigas, no início dos anos de 1960. Paradoxalmente, aqui, ao concluir o relato de sua travessia, o narrador usa, de modo brusco e alternado,

a terceira e a primeira pessoa do singular, referindo-se a si mesmo como um outro, no próprio instante em que exalta o ressurgimento de lembranças.

Há uma correspondência sutil deste desdobramento pronominal com a estratégia de registro e de exposição adotada na sequência final. Não por acaso, o espectador assiste a cenas desta visita a praia registradas, por um lado pelo Ken, e por outro pelo Jonas.

Os nomes dos dois cinegrafistas encontram-se indicados por cartelas, como na sequência do Seminário Flaherty. Naquela sequência anterior, entretanto, havia mescla dos planos das duas câmeras.

Nesta, a filmagem do Ken e a do Jonas nos são apresentadas em dois segmentos sucessivos, em que predominam planos curtos e sincopados das duas amigas se divertindo e tomando banho de mar, vestidas, com água até a cintura. Estes planos se misturam com outros, registrados nas redondezas da praia. Como a de um cavalo branco, símbolo da Lituânia, com o qual os protagonistas das cenas se relacionam, em um campo de pastagem.

No primeiro segmento, intitulado "Filmagem do Ken", na qual Jonas aparece, diversas vezes, filmando, a voz *over* aponta que as amigas tinham insistido para ir nadar de roupa e usa a primeira pessoa do plural para poeticamente evocar o momento epifânico ao qual alude. "Era um destes claros e ensolarados dias de outono" (LOST..., 1976), diz o enunciador, "andamos ao longo da baía, na praia" (LOST..., 1976). O mar carregava ao longe todas as nossas preocupações com as suas águas. Tudo que o mar não podia levar o era pelas cores do outono" (LOST..., 1976).

No segundo segmento, intitulado "Filmagem de Jonas", em que os planos se sucedem num ritmo em staccato ainda mais acentuado, o narrador se refere a si mesmo como outro. Remete ao seu deslocamento de um lugar e à superposição de tempos: "Às vezes ele não sabia onde estava, o passado e o presente entremeados, sobrepostos. E como nenhum lugar era realmente o dele, como nenhum lugar era realmente a sua casa, ele tinha esse hábito de se apegar imediatamente a qualquer lugar" (LOST..., 1976).

Como sabemos a superposição de tempos é um traço característico da dimensão essencialmente dinâmica da memória, palavra que, “no seu sentido antigo, designa uma presença à pluralidade dos tempos e não se limita ao passado” (CERTEAU, 1990, p. 335).

A ida à praia de Stony Brook, para o narrador, parece ter constituído o *momento oportuno* para um redentor desengate de reminiscências, no curso do qual ocorre o repentino salto da terceira para a primeira pessoa do singular: “Ele se lembrou de outro dia, dez anos atrás. Ele se sentou nessa praia, dez anos atrás, com outros amigos. As lembranças, as lembranças, as lembranças. Mais uma vez, eu tenho lembranças. Eu tenho lembrança desse lugar. Eu já estive aqui. Eu realmente já estive aqui. Eu já vi esta água antes. Sim, eu já andei por essa praia, em cima destas pedrinhas” (LOST..., 1976).

Neste momento final do sexto rolo, quando a voz do Jonas pronuncia as últimas frases, talvez tenha se esvanecido, na memória do espectador desta obra de aproximadamente três horas de duração, a lembrança de uma cena do primeiro rolo, em que era evocada uma ida para a Stony Brook com três amigas, que alegremente dançavam, vestidas, na beira da praia. Cena associada então a uma sombria e metafórica meditação sobre a morte espiritual dos imigrantes lituanos melancolicamente presos ao passado e à ilusão da possibilidade de um retorno próximo à terra de origem.

O dilaceramento do narrador, enfatizado no final do segundo rolo, estava relacionado ao seu distanciamento desta comunidade de pertencimento, vivenciado então com um segundo e ainda mais solitário exílio.

A simples vivência pelo protagonista de um novo estar junto, naquela mesma praia, numa tarde de um dia qualquer (“Era um destes claros e ensolarados dias de outono” (LOST..., 1976) com um novo grupo de amigos, aos quais encontra-se ligado por laços de pertencimento que transcendem a dimensão puramente afetiva e remetem à dimensão da cultura e do compartilhamento de um *ethos* comum, no território de arribação, reaviva a lembrança daquele momento de incerteza posterior a sua chegada, compartilhado com aquela outra comunidade de pertencimento. O

surgimento de tal reminiscência, ao que tudo indica, torna-se possível pela efetuação do trabalho do luto, que a própria conclusão do filme significou.

O que pode ser considerado, ao cabo do relato, como uma recomposição, pelo narrador, do seu próprio eu, encontra-se intrinsecamente relacionado, como se vê, à consolidação da emergência de um novo sentimento, íntimo, de pertencimento que remete, entretanto, à ordem do coletivo.

Patriota, Jonas se envolveu, na casa dos 20 anos, em atos de resistência contra a ocupação nazista, motivo pelo qual foi obrigado, como mencionamos, a fugir do seu país em 1944, e o levou, após cinco anos de errância em campos de trabalho forçado ou para pessoas deslocadas, a emigrar para os Estados Unidos.

Ao desenrolar do filme, depois da intrincada alusão do narrador, no final do rolo dois, a sua eventual contribuição futura, como indivíduo exilado, aos destinos do seu país, não há mais referência verbal à pátria de origem, nem nomeação do novo território nacional para onde emigrou.

No decorrer do quarto rolo, diante das seguidas manifestações mostradas pela paz, como apontamos, é verbalmente expresso o sentimento de pertencimento à pólis nova-iorquina que os manifestantes, moradores da cidade, parecem, para o enunciador, representar: "Eu estava com vocês. Era preciso. Vocês eram o sangue da minha cidade, o bater do seu coração. Quis sentir seu pulso, sentir sua excitação. Sim, era minha cidade" (LOST..., 1976).

Em diversos momentos, nos rolos subsequentes, diversas composições audiovisuais exaltam o sentimento cósmico, panteísta, de pertencimento à natureza.

Se tal ausência de referência de um sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional pode ser constatada para além das motivações relacionadas à condição de pessoa deslocada, talvez seja também porque, para Jonas, filho de camponês, concreto era o chão da sua aldeia natal, como escreveu em um trecho do seu diário:

Eu penso nunca ter sido um bom patriota, do modo que os nossos amigos lituanos o são. Nem o Adolfas. Eles amam o seu país, a sua pátria. Mas nós, nos sentimos ligados apenas a Semeniskai, nossa pequena aldeia e

aos lugares próximos, as pessoas que lá vivem e ao campo. Isto não tem nada a ver com nacionalismo. Somos regionalistas... O tempo. As estações que ritmam o ano. As ínfimas nuances da natureza. A cor dos prados em cor. A vegetação lá é muito peculiar. Não me diga que isto é apenas romantismo, sentimentalismo etc. Tudo isso é extremamente concreto. Nossos movimentos, nosso modo de caminhar. Nosso sotaque. Tudo é determinado, impregnado pelo clima, pela paisagem, pelo sol sob o qual crescemos. Não se trata apenas de lembranças. (MEKAS, 2004, p. 376, tradução minha)

Lampejos de uma topografia mística

Tal sentimento primevo de pertencimento à terra natal é poeticamente explorado no filme anterior do realizador, intitulado *Reminiscências de uma jornada à Lituânia* (1972). Por razões que não se encontram explicitadas no filme, o realizador, após 25 anos de ausência teve excepcionalmente a oportunidade de uma breve volta ao seu país, à cortina de ferro imposta pelo regime soviético impedindo durante várias décadas qualquer contato com o Oeste.

Em um breve segmento inicial, Jonas introduz uma série de imagens em preto e branco, acompanhada de comentários em voz *over*, dos primeiros tempos de sua chegada, nos anos de 1950, em Nova York, que permitem ao espectador resumidamente entender porque o narrador permaneceu tantos anos sem voltar ao seu país.

Na maior parte do filme, entretanto, vemos registros datados de 1971, coloridos e fugidios, dos reencontros ocorridos na jornada de volta, com espaços, situações e pessoas da sua família, entre os quais se destaca a sua mãe. Tais planos encontram-se associados a falas, de cunho memorialístico, enunciadas por Jonas, a respeito dos sentimentos envolvidos no seu retorno à casa e à terra natal, Semeniskai.

O decorrer sincopado das imagens provoca uma instabilidade na representação das situações documentadas e a inter-relação construída pela montagem com as falas acaba constituindo uma instigante figuração audiovisual do intrincado processo de reminiscência vivenciado pelo diretor nesta tardia volta ao país natal. Há uma fulgurante exploração dos espaços circunvizinhos à casa natal e das figuras familiares que por lá circulam.

Semeniskai, com o tempo, tornou-se lugar *de intenso investimento da cultura nostálgica*. Como Sayad nos lembra, a nostalgia do lugar tem um grande poder de transfiguração de tudo que toca. Produz efeitos de encantamento, e mais ainda, efeitos de sacralização e santificação. “O país, o solo natal, a casa dos antepassados, e mais simplesmente, a casa natal, cada um desses lugares privilegiados da nostalgia (e pela nostalgia)”, que são lugares da natureza e da história, tornam-se lugares sacralizados, lugares benditos, terras santas, para os quais se vai em peregrinação (SAYAD, 2000, p. 13). São lampejos desta topografia mística que na parte central do *Reminiscências de uma jornada à Lituânia*, Jonas nos dá a ver.

Lost, lost, lost foi lançado em 1976, depois da estreia de *Walden* em 1969, e de *Reminiscências de uma viagem a Lituânia*, em 1972. Neste último filme foram incluídos registros efetuados pelo cineasta nos anos de 1950, que irão reaparecer em *Lost, lost, lost*, concluído e lançado em 1976. Nenhuma gravação, entretanto, realizada por Jonas, por ocasião da volta ao território de origem, em 1972, aparece no último, composto apenas por material captado entre 1949 e 1963.

O sentido do desenho do movimento da narrativa

Tal decisão de montagem, evidentemente, encontra-se vinculada ao modo de construção narrativa da obra de 1976. Tratava-se aqui, para Jonas, de desenhar o sinuoso movimento de recomposição da memória do trajeto do narrador, que partiria da involuntária e solitária condição de expatriado recém chegado em uma nova terra de arribação e haveria de evocar a amplidão do seu desassossego e a persistência latente do sentimento de desterro na sua economia psíquica, dilacerada, para além de eventuais e positivas alterações advindas nas suas condições de vida após a sua chegada. Ao cabo, entretanto, como procuramos demonstrar, o movimento da narrativa deveria apontar para uma recomposição pelo narrador do seu próprio eu.

Recomposição *anterior a sua viagem de volta a Lituânia*, e intrinsecamente relacionada, como vimos, à consolidação da emergência de um novo sentimento, íntimo, de pertencimento a um novo grupo, o dos cineastas de vanguarda norteamericanos do início dos anos 60.

Referências

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1: artes do fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

IN THE STREET. Direção: Helen Levitt, Janice Loeb e James Agee. Nova York: [s. n.], 1952. 1 vídeo (17 min), p&b.

LOST, lost, lost. Direção: Jonas Mekas. Nova York: [s. n.], 1976. 1 vídeo (176 min), p&b.

MEKAS, J. *Je n'avais nulle part où aller*. Paris: POL, 2004.

MOURÃO, P. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOITE e Neblina. Direção: Alain Resnais. Paris: [s. n.], 1956. 1 vídeo (32 min), p&b, color.

REMINISCÊNCIAS de uma viagem a Lituânia. Direção: Jonas Mekas. Nova York: [s. n.], 1972. 1 vídeo (88 min).

ROLLET, P. Les exils de Jonas Mekas. *Cahiers du Cinéma*, Paris, v. 20, n. 463, p. 68-72, 1993.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAYAD, A. O retorno, elemento constitutivo da condição do imigrante. *Travessia*, São Paulo, ano XIII, n. especial, p. 7-32, 2000.

Resistência e dissonância nas narrativas em disputa: a voz da mídia e a voz dos movimentos de ocupação de 2016

Resistance and dissonance in disputed narratives: the media voice and the voice of occupation movements in 2016

Hila Rodrigues¹, Juarez Rocha Guimarães²

1 Jornalista, professora associada do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: hila.rodrigues@ufop.edu.br.

2 Professor associado do Departamento de Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Coordenador do Centro de Estudos Republicanos Brasileiros (Cerbrás). E-mail: juarezrg15@gmail.com.

Resumo

Esse artigo analisa as narrativas produzidas pela mídia e pelos segmentos juvenis durante os movimentos de ocupação nas escolas e universidades no segundo semestre do ano de 2016. O exame dessas narrativas em disputa revela estratégias discursivas específicas: no âmbito das ocupações, o agendamento de temas destinados à formação de certos enquadramentos propostos pelos jovens estudantes, interessados em: (1) "furar" a narrativa dominante inaugurada pelos meios de comunicação televisivos; e (2) escapar às estratégias de silenciamento por meio dos atos de resistência. No âmbito midiático, tem-se o agendamento de temas destinados à formação de enquadramentos centrados na: (1) deslegitimação do movimento (a partir de chaves de *oposição* e *contrafacção* no campo semântico); na (2) estigmatização do discurso da resistência; e (3) na criminalização dos atos de resistência.

Palavras-chave

Narrativa midiática, enquadramento, juventude, resistência, estratégias discursivas.

Abstract

This article analyzes media and youth narratives produced during the occupations of schools and universities in the second half of 2016. By investigating such disputed narratives, we found specific discursive strategies: regarding occupations, defining themes capable of framing young students' interested in (1) "foiling" the dominant narrative constructed by the television, and (2) escaping silencing strategies by acts of resistance. Media, on the other hand, defines themes focused on (1) delegitimizing the movement (using *opposition* and *counterfeiting* in the semantic field), (2) stigmatizing the discourse of resistance, and (3) criminalizing acts of resistance.

Keywords

Media narrative, framing, youth, resistance, discursive strategies.

Introdução

As fotografias em preto e branco da juventude francesa de punhos erguidos, no ano de 1968, ou as imagens em vermelho vivo que, cinquenta anos depois, coloririam as ruas das principais cidades brasileiras durante as manifestações de cidadãos, cidadãs, militantes e movimentos sociais pela democracia³ evidenciam a cultura da resistência como importante lugar de disputa pelo direito de voz. A disputa tem sua gênese no núcleo da experiência, aqui entendida na perspectiva de Benjamin (1987), que a toma como um modo de perceber e de sentir o mundo. Nessa concepção, a experiência emerge como matéria da tradição no campo privado, mas também nos espaços coletivos e, assim, organiza-se a partir de memórias – constituindo-se, sobretudo, de informações acumuladas, frequentemente transformadas em recordações não conscientes.

Mas que vozes estão em disputa nessas experiências? Elas são muitas – e diversas – e estarão sempre em disputa porque todo sujeito ou grupo que teima em se fazer ouvir intenta dizer de si mesmo e de coisas e situações de seu interesse, ou, ainda, dos percursos que realiza e dos significados desses percursos. Para Nick Couldry (2010), a voz guarda a capacidade de criar a narrativa de si e do mundo, mas vale pouco em si mesma. Antes, seria preciso saber se essa voz é relevante para alguém. Seria preciso saber se as aspirações, os interesses e as necessidades conclamadas – essas que legitimam os regimes democráticos na modernidade – ecoam nas instituições que atravessam o cotidiano desse sujeito.

É sob esse prisma que Couldry (2010) percebe, no mundo contemporâneo, um expressivo conjunto de vozes que soa instável nos domínios político, econômico e sociocultural – e que soa assim em razão da pouca eficácia atribuída a elas no tempo presente. O direito à voz – ainda que muitas vezes garantido no universo midiático – é, não raras vezes, negado em variados espaços da vida pública e

3 A referência é abril do ano de 2018, quando diversos segmentos juvenis, movimentos sociais e coletivos progressistas vão às ruas para protestar contra a prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, em Curitiba (PR). Os protestos inserem-se em uma das maiores crises políticas experimentadas pelos brasileiros a partir do impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, em um processo definido pelo cientista político Wanderley Guilherme dos Santos (2017, p. 184-185) como “golpe parlamentar” por meio de um “acordo tácito” entre a maioria do Judiciário e do Legislativo, alimentada pela imprensa, aqui tomada como agente “crucial na trincheira da agitação e propaganda”.

privada ou transformado em mera ilusão em razão da maneira singular como as sociedades percebem o planeta. Para Couldry (2010), opera-se hoje a partir de uma visão econômica fundada na ideia de que toda e qualquer questão política se reduz à capacidade de gestão do mercado – e é nesse ambiente, tão afetado pelo neoliberalismo, que a voz se transforma em elemento sem importância.

O Brasil de 2016, que assistiu à queda da então presidente Dilma Rousseff e ao início de uma das maiores crises políticas do país a partir do golpe institucional, experimentou numerosas – e significativas – disputas discursivas. Naquele período, uma das mais incisivas, pela abrangência e pela duração, deu-se no âmbito das escolas secundaristas e das universidades públicas, ocupadas por estudantes empenhados em assegurar educação pública de qualidade a todos e o acesso do maior número possível de jovens à sala de aula. A partir das ocupações, grupos jovens se destacaram não apenas pelo enfrentamento às ações governamentais destinadas ao estabelecimento de normas aleatoriamente instituídas (em prejuízo de estudantes das classes sociais menos favorecidas, como se verá mais adiante), mas também contra as narrativas construídas pela imprensa dominante, empenhada na deslegitimação dos protestos desse segmento juvenil.

A partir do exame dessa disputa de narrativas – entre as aquelas concebidas em espaços ocupados e aquelas produzidas no âmbito midiático –, esse artigo situa e discute a cultura da resistência como o lugar de embates pelo direito à voz, essa que germina do núcleo da experiência. A discussão se dá a por meio da análise das narrativas trabalhadas pelos ocupantes naquele ano de 2016 e sua relação com as narrativas audiovisuais produzidas naquele período pelas principais emissoras de tevê da mídia tradicional, todas elas ancoradas em acontecimentos e interpretações nos âmbitos do governo, das instituições e dos grupos estudantis envolvidos no movimento de ocupação. A ideia é identificar as estratégias discursivas fundadas no agendamento de temas que permitiram enquadramentos particulares nas ocupações, interessadas em reverter certas regras consideradas prejudiciais aos estudantes brasileiros, bem como os enquadramentos trabalhados no âmbito

mediático, empenhado em deslegitimar os ocupantes, estigmatizar o discurso de resistência e criminalizar os atos de protesto.

A voz do ocupante

O movimento que subverteu a ordem em mais de mil institutos, escolas, universidades federais e estaduais ocupadas no ano de 2016 inspirou-se na mobilização dos estudantes do ensino médio e do ensino fundamental das escolas da rede estadual de São Paulo, que um ano antes, no verão de 2015, lutaram contra a chamada *Reorganização Escolar* imposta pela administração de Geraldo Alckmin, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), à frente do governo do Estado. O movimento, que em larga medida se espelhava nas experiências de ocupação dos estudantes do Chile e da Argentina⁴, conquistou a simpatia da população ao recorrer a atividades criativas, como aulas públicas em diferentes bairros, shows de solidariedade e bloqueios de algumas ruas. As ações também chamaram atenção dos meios de comunicação tradicionais, contribuindo para a transformação do movimento em notícia (MORAES; XIMENES, 2016).

A partir de meados de 2016, o golpe institucional resultou em cenário político nebuloso em função de sucessivas investidas contra importantes conquistas presentes na Constituição de 1988 (SANTOS, 2017). Os brasileiros passaram a sofrer perdas dramáticas no universo dos direitos civis, políticos e sociais decorrentes do sucateamento do Estado e da suspensão de importantes políticas públicas. Esse período é marcado, de maneira especial, pela apresentação da Proposta de Emenda Constitucional nº 241, de 11 de outubro de 2016 (BRASIL, 2016b) e da Medida Provisória nº 746, de 22 de setembro de 2016 (BRASIL, 2016a). A primeira congela as despesas do governo federal por até vinte anos, afetando sobremaneira as políticas sociais em setores importantes, como

4 Para conduzir o movimento de ocupação, os estudantes paulistas que lideraram as ações recorreram ao manual intitulado *Como ocupar um colégio*, produzido há 15 anos por estudantes chilenos e argentinos. O documento, que oferece orientações sobre como ocupar escolas públicas em ações de protesto, foi utilizado pelos secundaristas chilenos em 2011, quando os jovens decidiram entrar e permanecer em setecentas escolas em manifestação por melhorias na educação pública. O manual havia sido produzido cinco anos antes, durante a chamada Revolta dos Pingüins, uma referência ao uniforme dos estudantes chilenos.

a saúde e a educação. A segunda estabelece uma reforma radical da estrutura e dos propósitos do ensino médio. Ambas provocaram nova onda de ocupações escolares, desta vez ampliada em larga escala pela participação ativa de institutos e universidades federais.

As ocupações se desenharam a partir da costura de muitas vozes – distintas vozes –, alinhavadas como colcha de retalhos. A mobilização constituía-se de sua própria heterogeneidade, como um *patchwork*. Cada escola e cada universidade instituíram dinâmicas próprias e, a partir delas, mantiveram sua autonomia na condução das atividades, ainda que apoiadas por sindicatos, partidos e movimentos populares. Persistir e permanecer naqueles lugares exigia procedimentos muito específicos, embora simples, como o cuidado com o espaço físico (a limpeza e manutenção das instalações), o cuidado com o colega, com o grupo, com a condução do movimento e, ao mesmo tempo, assegurando métodos criativos de luta.

Relatos e depoimentos dos estudantes envolvidos⁵ indicam a presença de reflexões originárias desses processos nas narrativas construídas nas ocupações. Na fala dos ocupantes, é frequente a ideia da escola como experiência única, ainda que voltada para interesses comuns. Dessa experiência, emergem os sentidos produzidos a partir de desafios bastante particulares, que vão da convivência diária no espaço ocupado até a autogestão democrática – passando pela discussão de temas caros aos jovens, como a questão de gênero. Em *Escolas de Luta*, Antônia Campos, Jonas Medeiros e Márcio Ribeiro (2016) observam, por exemplo, que as ocupações sinalizam o protagonismo das mulheres em função da grande atuação dos grupos femininos envolvidos na luta. Imagens fotográficas de bloqueios de ruas e de situações de enfrentamento à Polícia Militar evidenciam a forte atuação feminina. Os autores observam, ainda, que as atividades formativas realizadas na maior parte dos espaços ocupados permitiram aos jovens um olhar

5 Os relatos e depoimentos foram coletados entre novembro de 2016 e junho de 2017 durante as entrevistas realizadas com os *ocupantes* da Escola Estadual Dom Silvério, no município de Mariana (MG), e dos campi da Universidade Federal de Ouro Preto, em Ouro Preto e Mariana. Entrevistas com participantes das ocupações também foram feitas em abril e maio de 2018 no campus da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Os dados foram organizados, estruturados e examinados ao longo do ano de 2019.

amadurecido e mais sofisticado sobre questões relacionadas à igualdade de gênero e à comunidade LGBT.

O movimento descortina, assim, processos de maturação política marcados por atos contínuos e renovados de resistência, sobretudo contra as tentativas, por parte das autoridades públicas e instituições, de silenciamento daqueles que se sentiam desrespeitados, ultrajados ou subjugados em seus direitos e demandas. No dia a dia das ocupações, configura-se aquilo que Luís Felipe Miguel (2018), recorrendo a James Scott⁶, chamará de *resistência cotidiana* – aquela fundada na recusa ou na limitação das exigências impostas pelas classes dominantes, seja em relação ao controle do trabalho (e daquilo que esse trabalho produz), seja em relação aos processos de conquista de algum prestígio social. É clara, aqui, a significativa distância entre a manifestação de acatamento de uma ordem e seu efetivo cumprimento:

o trabalhador pauperizado que furta bens de seu local de trabalho a fim de complementar sua renda está manifestando sua inconformidade com a apropriação da riqueza pelo capital, bem como relativizando a extensão em que deve vigorar o direito de propriedade. O trabalhador que se nega a aprender a operar adequadamente uma nova máquina, por “indolência” ou por “burrice”, está negando o direito do burguês de determinar o processo de trabalho. O trabalhador que dissemina maledicências sobre os capatazes e sobre os patrões está subvertendo as hierarquias sociais estabelecidas e pondo em xeque o discurso legitimador da meritocracia. (MIGUEL, 2018, p. 82)

As ações de resistência emergem legítimas, aqui, exatamente por se oporem a regimes capazes de violar a democracia. O movimento de ocupação, sustentado em sua legitimidade, estendeu-se, assim, para além dos muros das escolas e das universidades, resistindo de maneira vigorosa ao discurso conservador do governo, agora afinado com os interesses do mercado financeiro (SANTOS, 2017; MIGUEL, 2018). Esse é, aliás, um dos aspectos presentes na literatura ainda nascente acerca dos movimentos de ocupação dos estudantes entre o período que antecede

6 Nessa abordagem, especificamente, Miguel refere-se a *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985), obra publicada pela Yale University Press, em New Haven.

e o que sucede o processo de impeachment de Dilma Rousseff. Os trabalhos assinalam, por exemplo, a maneira particular como as ocupações traduzem as lutas de classe no país, e, em especial, as desigualdades no acesso à educação. As reflexões propostas consideram, por exemplo, o potencial educativo da luta dos secundaristas em 2015, tomada como negação da heteronomia refletida não apenas no autoritarismo, mas nos processos de precarização presentes na proposta de “reorganização” do ensino proposta pela gestão de Geraldo Alkmin em 2015 (CATINI; MELLO, 2016). Em 2016, movimentos semelhantes podem ser observados nas ocupações que fecharam vários prédios de universidades estaduais e federais. Os cartazes, as faixas e as pichações espalhadas pelos corredores, escadarias, salas de aula, refeitórios e outros espaços ocupados ecoavam os dizeres que a esfera governamental desejava calar: “A escola é nossa!”, “Acorda sociedade: educação também é prioridade”, “Quem fecha escolas abre prisões”, “Serão 20 anos e não 20 dias: contra a PEC 241!”, “Educação não é gasto, é investimento!”, “Mídia fascista, você que é terrorista”, entre muitos outros⁷.

A voz do jornal

De maneira geral, os conteúdos trabalhados pelos estudantes e movimentos sociais durante as ocupações não foram reverberados pelos meios de comunicação de massa. Exemplo interessante está nas reportagens veiculadas por diferentes telejornais tradicionais em edições que foram ao ar entre os meses de outubro (quando a Câmara dos Deputados aprova a PEC 241) e novembro de 2016 (quando são suspensas as primeiras ocupações, já no processo de fechamento do ano letivo). Ao contrário dos conteúdos trabalhados pelas ocupações, os noticiários enfatizam temas que dizem respeito à segurança pública e a questões legais que atravessam os movimentos de resistência de alunos e alunas. Sob esse aspecto, é interessante observar como a narrativa dos segmentos estudantis e a narrativa

7 Protestos e palavras de ordem são facilmente encontrados especialmente nas publicações da imprensa internacional. A título de exemplo, vale verificar a edição de 18 de outubro de 2016, do jornal *El País*, em matéria intitulada *Secundaristas no Paraná ocupam 300 escolas e põem governador sob pressão* (ALESSI, 2016).

construída no âmbito midiático entrecruzam-se, configurando não somente o que se nomeará aqui como *chaves de oposição* (reveladas a partir da escolha de termos de sentidos antagônicos, evidenciando ideologias em conflito), mas também *chaves de contrafação*, estas fundadas na distorção de certos significados, mas igualmente reveladoras de ideologias divergentes.

Aplicadas às narrativas analisadas, essas *chaves* ajudam a identificar, no âmbito das ocupações, os agendamentos e enquadramentos que dão forma às falas orientadas pela expectativa de quebrar o silêncio e romper com a narrativa dominante dos meios de comunicação. No âmbito midiático, são examinados os processos de agendamento e enquadramento orientados para a deslegitimação do movimento, para a estigmatização dos atores envolvidos e para a criminalização dos atos de protesto cuja persistência incomodou e mobilizou a esfera governamental no âmbito do Executivo, do Legislativo, do Judiciário e do Ministério Público.

Em *Falando de política*, William Gamson (2011) parte de uma indagação: de que maneira as conversas permitem que as pessoas produzam sentido coletivamente quando o assunto é política? Não chega a surpreender que parte das respostas possíveis guarde certa relação com as maneiras pelas quais os meios de comunicação escolhem contar as histórias do mundo. Ao agendar e enquadrar certos assuntos de certas maneiras, os narradores situados no campo midiático oferecem às pessoas quadros de referência específicos, a partir dos quais o sujeito passará a interpretar questões de interesse coletivo. Nesse percurso, esse sujeito estará, também, construindo modos implícitos de organizar suas ideias. O discurso midiático, portanto, é tomado por Gamson como recurso conversacional importante não apenas por auxiliar as pessoas nesse processo de produção de sentido a partir de questões que lhes interessam de perto, mas, sobretudo, porque a conversação permite que se produza sentido na contemplação das coisas do universo.

Contudo, os recursos conversacionais não funcionam como meros estímulos capazes de acarretar mudanças de percepção ou comportamento⁸ e, nessa lógica,

8 O pensamento contradiz, assim, os estudos de opinião pública fundados na teoria behaviorista.

os produtos midiáticos não orientam, isoladamente, a maneira como as pessoas interpretam os acontecimentos e os cenários políticos ou sociais – tampouco a forma como decidem o que é mais ou menos relevante. As investigações de Gamson, que incluem análises de conversações originárias de 37 grupos de discussão, mostram que, na verdade, as pessoas reúnem os conteúdos midiáticos que assimilam às experiências próprias (tão singulares), e também aos conhecimentos compartilhados ao longo do tempo. Desta forma, embora a maneira como cada sujeito produz sentido sobre política varie de tema para tema, ele certamente mobiliza, para isso, os discursos dos meios de comunicação, a sabedoria popular e a experiência pessoal (GAMSON, 2016).

De maneira similar, os estudantes envolvidos nos movimentos de ocupação produzem sentido sobre a política – e sobre si mesmos, como atores políticos – de maneira complexa. Nessa construção, o discurso midiático que eles assimilam se agrega às experiências particulares que acumulam, assim como à cultura e tradição herdadas de outros tempos e lugares. Sob esse prisma, o ato de ocupar revela-se importante aprendizado político para os jovens – pois se ancora em experiências revolucionárias⁹ fundadas na luta pela apropriação de lugares de direito e por estruturas sociais igualitárias.

A dissonância

Durante o movimento de ocupação registrado em 2016, todos esses aspectos e elementos discursivos faziam-se presentes nas narrativas engendradas pelos segmentos juvenis. Parte expressiva dessas narrativas foi recolhida por meio da realização de grupos de discussão, mas também de pesquisa etnográfica¹⁰,

9 O termo “revolução” é utilizado aqui a partir da perspectiva de Hannah Arendt, para quem a ideia do fenômeno revolucionário representa um novo começo inspirado na ideia de liberdade: “A coincidência da ideia de liberdade e aquela de um novo começo é, pois, capital para toda compreensão da revolução moderna” (ARENDR 2006, p. 19 apud BIGNOTTO, 2011, p. 52)

10 O trabalho etnográfico em novembro e início de dezembro daquele ano nos campi da Universidade Federal de Ouro Preto e na Escola Estadual Dom Silvério, ambas situadas na cidade de Mariana, interior de Minas Gerais.

entrevistas individuais e coleta de produtos desenvolvidos por integrantes do movimento, tais como desenhos, poemas, músicas e vídeos¹¹.

Do mesmo modo, a imprensa produziu narrativas específicas acerca dessas ocupações – também recorrendo às suas próprias estratégias discursivas, que podem ser examinadas com base em cinco reportagens veiculadas, naquele ano, por cinco telejornais. As reportagens foram acessadas no Youtube a partir das palavras-chave “ocupação 2016”, “estudantes”, “telejornal”, “escola” e “universidade”. No período da primeira busca, no início de novembro daquele mesmo ano¹², os quatro primeiros conteúdos disponibilizados eram telejornais noturnos veiculados nos meses de maio, outubro e novembro. São eles o *Jornal Nacional*, o *Jornal da Record*, o *Jornal da Band* e o *SBT Notícias*.

Manchetes e narrativas variam pouco entre si. A edição do *Jornal Nacional* apresentada em 8 de novembro de 2016 inicia-se com a manchete “Temer critica radicalizações na ocupação de escolas”. Já o *Jornal da Record*, segundo noticiário disponibilizado, data do início de novembro, dia 1º, e traz a manchete “Ocupação de escolas vai adiar realização do Enem”. O terceiro noticiário em destaque é o *Jornal da Band*, em uma edição mais antiga, 15 de outubro, sob o título “Professores protestam contra a ocupação nas escolas do Paraná”. Em seguida, o Youtube exhibe o *SBT Notícias*, em uma edição que, ao contrário das demais, situa-se no primeiro semestre de 2016, em 2 de maio. A manchete é “Reintegração de posse de escola ocupada em São Paulo é suspensa”.

O exame desses conteúdos é um esforço em direção à assimilação da maneira como as pessoas e instituições interpretam o mundo a partir da apreensão, compreensão e expressão narrativa de certos acontecimentos. Apoia-se, portanto, em pressupostos da narratologia (MOTTA, 2007). O detalhe é que, como parte desse processo interpretativo por parte do sujeito se dá a partir de elementos oferecidos e

11 Raps, vídeos, cartazes e desenhos também inseridos no conjunto de textos recolhidos para a análise dos diferentes dizeres presentes nos espaços ocupados.

12 A busca foi feita em 12 de novembro de 2016. Importante assinalar que essa data interfere no repertório apresentado pelo Youtube, uma vez que os conteúdos são priorizados conforme a preferência manifestada pelo público naquele período. Essa preferência é medida pelo número de visualizações: quanto mais visualizações, mais destaque na plataforma.

ênfatisados pela mídia, essa discussão caminha para a ideia da agenda-setting, que descortinará a influência da mídia na definição, por esses sujeitos, dos assuntos de maior ou menor importância no seu dia a dia (ROSSETTO; SILVA, 2012). Mas não somente. Essa interpretação também está estreitamente ligada a certos recortes da realidade feitos em conformidade com aquilo que mais interessa ao narrador em sua tarefa de apreender e seduzir seu público. É o que Entman (1993, p. 52) tomará como enquadramento, ou seja, o ato de selecionar certos “aspectos de uma realidade percebida e fazê-los mais salientes no texto comunicativo, de modo a promover uma definição particular de um problema, interpretação causal, avaliação moral e/ou um tratamento recomendado para o item descrito”.

Mas os enquadramentos também se delineiam nos espaços ocupados. Embora a voz ecoada nas escolas e universidades constitua-se de muitas e distintas vozes, com percepções singulares de coisas, situações e pessoas, ela possui uma sonoridade própria, que é coletiva e obstinada em sua tarefa de resistir. Essa voz, ainda que certamente influenciada pelos discursos midiáticos, absorve, sobretudo, os discursos originários de experiências vivenciadas e compartilhadas. O grupo de discussão realizado em maio de 2017, quatro meses após o término das ocupações, reflete esse aspecto. A dinâmica foi organizada com a participação de estudantes de diferentes cursos universitários, todos eles diretamente envolvidos no movimento. Os jovens foram convidados a se manifestar após contemplarem doze termos e expressões frequentemente utilizados no âmbito das ocupações (e que foram selecionados com base na pesquisa etnográfica): (1) *ocupação*; (2) *movimento estudantil*; (3) *mídia*; (4) *políticos*; (5) *política*; (6) *juventude*; (7) *utopia*; (8) *PEC 241*; (9) *reforma do ensino médio*; (10) *escola sem partido*; (11) *participação política*; e (12) *universidade pública*. Palavras específicas foram especialmente repetidas nos comentários, reflexões e diálogos suscitados pela dinâmica. São elas: “ocupação”, “escola”, “universidade”, “privilegio”, “resistência” e “autonomia”. O verbo utilizado o maior número de vezes foi “agir”¹³.

13 Interessante observar como os vocábulos e expressões mais ouvidos durante o grupo de discussão estavam também presentes nos cartazes, faixas, poemas, desenhos e raps criados ou repetidos durante a mobilização dos estudantes.

As palavras e expressões mais presentes na fala dos jovens ocupantes quase não se repetem nas reportagens televisivas analisadas¹⁴. A matéria do *Jornal Nacional*, sobre as críticas da Presidência da República ao movimento, tem, como argumento central, o caráter prejudicial das ocupações para aqueles estudantes que não aderiram ao movimento e precisavam encerrar o ano letivo para prestarem o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). O *Jornal da Record* utilizou-se de raciocínio semelhante ao mostrar o processo de desocupação em uma das escolas. Informava que o acontecimento demandou o acompanhamento da Polícia para garantir a segurança daqueles que decidiram deixar a ocupação de forma a evitar danos aos alunos que se preparavam para o Enem. Também centrado no Enem, o *Jornal da Band* entrevistou pais de alunos, professores e estudantes contrários aos atos de resistência, destacando os argumentos daqueles que haviam decidido recorrer ao Ministério Público para assegurar a retomada do calendário escolar. O *SBT Notícias*, por sua vez, dava ênfase a alguns conflitos entre a Secretaria de Segurança Pública de São Paulo e o Poder Judiciário em função da reintegração de posse de uma escola por ordem do governo do Estado. Na reportagem, os destaques foram os estudantes que se posicionavam contra a violência, um funcionário que defendia o fim das ocupações e um estudante que exigia “merenda de qualidade”¹⁵. O exame do texto de cada reportagem veiculada mostra que, nessas edições, as palavras mais frequentes foram: “ocupação”, “direitos”, “polícia”, “Enem” e “crime” (de invasão das instituições de ensino). O verbo utilizado mais vezes é “prejudicar”.

O exame das palavras mais frequentes na voz dos estudantes, em contraposição às aquelas mais utilizadas nas reportagens exibidas pelos telejornais, mostra um descompasso expressivo entre a voz das ocupações e a voz que narra

14 A identificação dos vocábulos mais utilizados pelos telejornais se deu por meio de contagem manual das palavras e expressões que se repetiam por pelo menos três vezes nos textos resultantes da transcrição completa das reportagens analisadas.

15 A fala do jovem a respeito da merenda constitui um fragmento da entrevista concedida por ele ao repórter, a respeito das reivindicações das ocupações. O tema da merenda é destacado pela emissora, embora as reivindicações dos jovens abrangessem em especial o direito de todos à educação pública, a importância das políticas sociais e a relevância dos atos de resistência.

o que aconteceu e como aconteceu nos espaços ocupados pelos secundaristas e universitários. Esse descompasso se revela especialmente na oposição de sentidos atribuídos a certas ações, decisões e situações vivenciadas ou testemunhadas por todos aqueles que acompanhavam os movimentos de ocupação. Pelo menos cinco *chaves de oposição* podem ser aqui localizadas: (1) o bloqueio de ruas e das portas das escolas e universidades, concebido no âmbito das ocupações como “luta” (pelo ensino gratuito de qualidade), é nomeado nas reportagens como “violência” contra o direito daqueles que “querem estudar”; (2) o movimento de ocupação, tomado como ato de “resistência” pelos estudantes, é tratado, nos noticiários, como “crime” (contra o direito de ir e vir e contra a segurança do cidadão comum garantida pela Constituição); nesse mesmo sentido, (3) o que é “ocupação” para os estudantes toma a forma de “invasão” na narrativa midiática, que pauta, por mais de uma vez, a ocorrência de procedimentos relacionados a processos de “reintegração de posse”; (4) já a “autonomia” alegada e defendida pelos estudantes (para fazer escolhas e se organizarem) é traduzida, nos noticiários, como “radicalização”; e, por último, (5) o ato de “agir”, que define a ocupação como importante ato de resistência para assegurar o direito de todos à educação, equivale, na narrativa midiática, a “prejudicar” os estudantes que precisam encerrar o ano letivo.

As *chaves de contrafacção*, por sua vez, estão fundadas na identificação de certas distorções do significado de alguns termos que operam no campo ideológico. Quatro palavras são especialmente importantes nessa perspectiva: (1) *ocupação*, que, na concepção dos estudantes, representa um movimento para assegurar o direito à educação gratuita de qualidade, mas nas reportagens representa um ato egoísta, uma vez que prejudica os estudantes interessados na conclusão do ano letivo; (2) *escola pública* e (3) *universidade pública*, instituições que, no âmbito das ocupações, representam um lugar de direito dos estudantes – e que, no universo midiático, emergem como propriedades do Estado; e (4) *privilegio*, que entre os estudantes é compreendido como a “oportunidade” conquistada por aqueles que conseguiram inserir-se no sistema público (em relação àqueles que não conseguem chegar a esse lugar) e que, no universo midiático, é tomado

como benefício concedido a alunos que representam um gasto para um governo empenhado em equilibrar suas contas.

Essa discrepância está presente também nos incômodos manifestados pelos estudantes quando estimulados, nos grupos de discussão, a comentar as narrativas midiáticas. As inquietações dizem respeito a cinco aspectos principais atinentes à cobertura jornalística sobre as ocupações: (1) a *omissão/silenciamento* (“As ocupações ficaram nas redes porque a gente mesmo postava, a gente se organizava. As redes conseguiram mostrar o que a imprensa estava omitindo” (informação verbal)); (2) *seleção de fontes para manipulação* (“Isso é uma coisa gritante nas reportagens: onde estão as falas dos ocupantes sobre o que está sendo feito ali? Não aparecem!” (informação verbal)); (3) *discurso de um só* (“Na internet, pelas redes, há uma disputa das versões, porque são várias versões, várias fontes... Mas em jornal de televisão não tem como, é só a versão daquele noticiário – a única versão” (informação verbal)); (4) *enquadramentos criminalizatórios* contra os movimentos de ocupação (“São muitos números e os números são só das escolas que não tiveram Enem por causa das ocupações. Mas isso não devia interessar. Por que há tantas escolas ocupadas? Isso é o que interessa, mas isso não é discutido... E isso fez com que muitos estudantes ficassem contra os ocupantes” (informação verbal)); (5) *narrativas cínicas* (“Colocam várias pessoas falando sobre a PEC, todas com aquele discurso bonitinho, arrumadinho... O texto faz a proposta parecer um conto de fadas. Os âncoras e repórteres interpretam, convencem as pessoas. Há um trabalho de corpo ali” (informação verbal¹⁶)).

As estratégias discursivas aqui examinadas revelam que os desencontros narrativos resultam das diferentes maneiras como os agentes sociais interpretam o mundo e a realidade em torno dos movimentos de resistência. Nesse processo, esses agentes sociais elegem o que é efetivamente relevante (e as razões dessa

16 Todas as informações verbais foram fornecidas em depoimentos de estudantes secundaristas e universitários que participaram ativamente do movimento de ocupação na Escola Estadual Dom Silvério e na Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), em Mariana (MG), e também na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte. Os depoimentos foram colhidos em grupos de discussão e entrevistas realizadas em novembro de 2016, março de 2017 e junho de 2018, portanto durante e após o período de ocupação.

relevância). No caso das empresas jornalísticas, parece clara a utilização de enquadramentos oportunos aos interesses corporativos dessas organizações (em geral em conformidade com os interesses das parcelas mais favorecidas da população brasileira). Entre os estudantes das escolas públicas do país, o discurso se edifica a partir de interesses coletivos que, no entanto, constroem-se a partir de experiências particulares compartilhadas (inclusive no que diz respeito à percepção das singularidades do discurso midiático).

A cultura da resistência, que sustentou as ocupações, foi importante lugar de disputa. Esse estudo evidencia o modo como os jovens envolvidos nesse movimento construíram sentidos sobre questões de interesse coletivo, desenvolvendo a consciência política em importante embate com a narrativa midiática, empenhada não apenas em ignorar os processos de aprendizado político proporcionado por atos de resistência, mas em deslegitimar a luta estudantil, estigmatizar o movimento de ocupação e criminalizar os atos de resistência. O exame desse desencontro narrativo também evidencia, por outro lado, que, embora os enquadramentos oferecidos pela mídia funcionem como mapas indicativos de “como pensar o mundo e o outro”, são muitos os indivíduos e segmentos sociais que optam por outras rotas, escolhendo outros percursos e construindo, assim, trajetórias próprias. Como observa Gamson, existe o “ponto de vista dos errantes” (GAMSON, 2011, p. 53). Para esses, o discurso da mídia, ainda que seja um recurso cultural no processo de compreensão e conversação sobre política, é apenas um dos numerosos recursos disponíveis. Desse ponto de vista, a narrativa jornalística, ao contrário do que muitos imaginam, não é, imperiosamente, um recurso infalível no universo das disputas discursivas, especialmente quando estão em jogo as questões que dizem respeito à maneira de estar no mundo – oriundas, portanto, da experiência. Desse conjunto fazem parte temas caros à sociedade, como aqueles que se relacionam diretamente ao desenvolvimento humano e à realização dos desejos individuais e das aspirações coletivas.

Referências

ALESSI, G. Secundaristas no Paraná ocupam 300 escolas e põem governador sob pressão. *El País*, São Paulo, 18 out. 2016, 16:08. Disponível em: <https://bit.ly/3fcowca>. Acesso em: 22 jan. 2020.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. *In*: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

BIGNOTTO, N. Hannah Arendt e a Revolução Francesa. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 29, p. 41-58, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2Au3TJU>. Acesso em: 23 jan. 2020.

BRASIL. Medida Provisória nº 746, de 22 de setembro de 2016. Institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral, altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e a Lei nº 11.494 de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2016a. Disponível em: <https://bit.ly/37zGiUp>. Acesso em: 23 jan. 2020.

BRASIL. Proposta de Emenda Constitucional nº 241, de 11 de outubro de 2016. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal. Brasília, DF: Presidência da República, 2016b. Disponível em: <https://bit.ly/2UCcIIw>. Acesso em: 23 jan. 2020.

CAMPOS, A.; MEDEIROS, J.; RIBEIRO, M. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016. (Coleção Baderna).

CATINI, C. R.; MELLO, G. M. C. Escolas de luta, educação política. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 37, n. 137, p. 1177-1202, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2Avpqlh>. Acesso em: 23 jan. 2020.

COULDRY, N. *Why voice matters: culture and politics after neoliberalism*. Londres: Sage, 2010.

ENTMAN, R. M. Framing: toward clarification of a fractured paradigm, *Journal of Communication*, Nova York, v. 43, n. 4, p. 51-58, 1993.

GAMSON, W. *Falando de política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MIGUEL, L. F. *Dominação e resistência: desafios para uma política emancipatória*. São Paulo: Boitempo, 2018.

MORAES, C, S. V.; XIMENES, S. B. Políticas educacionais e a resistência estudantil. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 37, n. 137, p. 1079-1087, 2016.

MOTTA, L. G. *Narratologia: análise da narrativa jornalística*. Brasília, DF: Casa das Musas, 2007.

ROSSETTO, G. P. N.; SILVA, A. M. Agenda-setting e framing: detalhes de uma mesma teoria? *Intexto*, Porto Alegre, n. 26, p. 98-114, 2012.

SANTOS, W. G. *A democracia impedida: o Brasil do século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2017.

Submetido em: 23 jan. 2020 | aprovado em: 15 maio 2020

Futebol, povo e poder: uma análise de *Garrincha, alegria do povo* e *Isto é Pelé* a partir de seus contextos históricos de produção

Soccer, people and power: an analysis of *Garrincha, alegria do povo* and *Isto é Pelé* in it's historical contexts of production

Bruno Navarini Rosa¹, José Carlos Marques²

1 Mestre em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Faac-Unesp) e graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: b_navarini@hotmail.com.

2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faac-Unesp. E-mail: jose.marques@unesp.br.

Resumo

Este estudo analisa os documentários *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Isto é Pelé* (1974), de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto, com intuito de identificar, tanto no contexto histórico quanto na estrutura das obras, questões que façam referência à relação entre futebol, povo e poder. Os elementos identificados na análise apontaram marcas características da época de produção dos filmes, cujas mensagens transmitidas ao público resultaram, apesar da abordagem sobre dois ídolos do mesmo esporte, em visões opostas no que diz respeito a apoio e resistência aos governos do período.

Palavras-chave

Garrincha, Pelé, futebol brasileiro, política, cinema brasileiro.

Abstract

This study verified the issues that make reference to the relation between soccer, people and power in the historical context and structure of the documentaries *Garrincha, alegria do povo* (1963, by Joaquim Pedro de Andrade) and *Isto é Pelé* (1974, by Eduardo Escorel and Luiz Carlos Barreto). The identified elements indicated marks characteristic of the production period of the films, whose messages transmitted to the public resulted in opposing perspectives regarding support and resistance to the governments acting in the period despite discussing two idols of the same sport.

Keywords

Garrincha, Pelé, Brazilian soccer, politic, Brazilian cinema.

No âmbito da relação entre futebol, povo e poder, são comuns reflexões em sentidos opostos, em que determinada vertente pode adquirir aspectos positivos, em detrimento de pensamentos com caráter mais pessimista. Os artefatos midiáticos, dentre os quais a televisão surge com destacável relevância e popularidade – mas também os outros veículos comunicacionais, incluindo as produtoras cinematográficas – promovem o futebol ao status de espetáculo, no intuito de entreter os espectadores, que almejam acompanhar os ídolos esportivos e, mais do que isso, utilizá-los como modelos sociais a serem seguidos.

Para Katia Rubio (2001, 2001, p. 99), o referido processo aplicado pela mídia sobre os atletas é bastante lógico e óbvio, afinal, “quem mais, nas sociedades contemporâneas, teria o poder da façanha de deter a atenção de alguns milhões de pessoas com o intuito exclusivo do entretenimento?”. Dessa forma, a construção midiática do herói futebolístico está sujeita a uma série de interesses mercadológicos, que, segundo Américo (2011), evidencia a manipulação capitalista sobre o futebol, transformando-o em uma atividade rentável na chamada “sociedade do espetáculo”, fazendo referência aqui à obra do sociólogo Guy Debord (1997), que propõe reflexões críticas a respeito do consumo na sociedade dominada pelo capital.

Não só o esporte, mas o jogador, este objeto cujo domínio público é explorado de tantas formas, tem ocupado, sob o predicado da alienação (palavra já gasta na cartilha marxista), o lugar do debate político e social criando a ilusão que sua discussão (o futebol) existe apartada destas realidades. (AMERICO, 2011, p. 113)

Em contrapartida ao aspecto alienante das massas, autores como Roberto DaMatta et al. (1982) destacam que, especialmente no contexto brasileiro, a ligação entre o futebol e o povo merece um olhar distinto, devido à capacidade do esporte de ser apropriado de maneiras diferentes em cada sociedade, a ponto de aspectos positivos serem destacados nessa relação. Para o filósofo Luiz Zanin Oricchio,

A tendência é que a partir dos anos 1960 surja uma leitura sociológica mais intensa, que não se permite ver o futebol com suas nuances e aspectos positivos, isto é, manifestação cultural vinda do próprio povo, ou

pelo menos apropriada por ele, enraizada nas camadas populares e que constitui um dos seus fatores mais poderosos de identificação e autoestima. Uma atividade, portanto, que tanto pode distraí-lo dos seus problemas como funcionar como cimento para a solidariedade e para o sentimento de identidade. Para uma boa parte da intelectualidade prevalecia a visão negativa do futebol. O intelectual, de esquerda em geral, costumava ver o futebol de fora, e também de cima, numa perspectiva que resistia a integrá-lo no todo da experiência social popular. (ORICCHIO, 2006, p. 99)

Outros aspectos, como valores de igualdade e inclusão, também podem ser incluídos na relação entre o futebol e o brasileiro, especialmente na abordagem das camadas mais populares. E, diante da complexidade da questão envolvendo povo, futebol e poder, o presente artigo tem por objetivo analisar *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Isto é Pelé*, de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel, duas obras documentais cinematográficas sobre os dois jogadores ainda hoje considerados os maiores fora de série do futebol brasileiro: Garrincha e Pelé. Nosso intuito é identificar, tanto por meio da conjuntura histórica da época, quanto da construção dos filmes, elementos que forneçam base para reflexões sobre aspectos econômicos, políticos e sociais e, conseqüentemente, conclusões acerca do contexto de produção e significados ali presentes.

A humanização do herói: o caso de Garrincha

O ano de 1962 foi especial para o futebol brasileiro. Após um grande susto com a lesão de Pelé na fase de grupos da Copa do Mundo de futebol realizada no Chile, o país via a consolidação de um novo herói de jeito humilde e dribles desconcertantes: Garrincha, protagonista que conduziu o Brasil a se sagrar bicampeão mundial, após vencer por 3 a 1 a seleção da Tchecoslováquia na finalíssima do torneio.

Se o intuito do produtor Luiz Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira era pôr em prática o projeto de criação do primeiro documentário nacional com temática futebolística, intitulado *Garrincha, alegria do povo*, não haveria momento melhor.

Entretanto, não só de festa vivia o Brasil. Enquanto as coisas eram as melhores possíveis no campo do futebol, a economia do país vivia uma grave situação de crise, refletindo a dificuldade em absorver os altos investimentos do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, o que resultou em constante alta inflacionária e consequente aumento do custo de vida. Na política, a eleição de Jango (João Goulart) também suscitou questões delicadas, tanto que apenas um ano após a estreia do documentário, lançado em 1963, a história brasileira presenciou o advento do golpe militar de 1964.

A efervescência tomava conta do contexto cultural da época, especialmente pelas manifestações de “engajamento” originadas nas décadas de 1940 e 1950, com destaque para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), importante para o advento da encenação moderna e profissionalização de atores brasileiros; o Teatro Oficina, cenário de apresentação do Tropicalismo³; o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado por um grupo intelectual esquerdista em prol da divulgação de uma arte com caráter revolucionário; e o Teatro de Arena, que buscava apresentar produções de baixo custo, priorizando autores nacionais, ao contrário do tipo de espetáculos elaborados pelo Teatro Brasileiro de Comédia, que mantinha um repertório de obras estrangeiras, com produções mais caras e sofisticadas.

No âmbito cinematográfico, surgia o Cinema Novo, que tinha em Joaquim Pedro de Andrade um de seus pilares. *Garrincha, alegria do povo* é marcado pelo aspecto crítico que caracterizava o movimento brasileiro e relevante aos cinemanovistas não apenas pela obra em si, mas também pelo lançamento no mesmo ano de *Os fuzis* e *Vidas secas*, produções de relevância no cenário da sétima arte no país. De acordo com o cineasta Sergio Muniz (1967), a estética documental do Cinema Novo possuía um tom bastante crítico e autoral, cujo objetivo era disseminar reflexões a respeito dos temas conflitantes e contradições destacadas nas filmagens. Seria essa a maneira encontrada pelo cinema nacional

3 Movimento surgido em 1967 e liderado por um grupo de compositores baianos, que revolucionou o modo de fazer música popular brasileira, mesclando aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas, bem como possibilitando o sincretismo entre vários estilos, arranjos e instrumentos musicais. A relevância fez com que o Tropicalismo atingisse também outras esferas culturais da época.

para denunciar a realidade e almejar sua transformação, focando questões que deveriam fazer parte da consciência de todos os cidadãos.

Mais uma característica marcante dos diretores Glauber Rocha, Cacá Diegues e do próprio Joaquim Pedro de Andrade, alguns dos principais nomes do Cinema Novo, era a produção de um cinema dissonante dos tradicionais padrões hollywoodianos impostos à população do Brasil na época. Os orçamentos modestos não deviam ser obstáculos para a produção de obras com conteúdo, forma e orçamento coerentes com a realidade nacional, com a intenção de estimular a opinião pública.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiram também um novo modo de filmar. (CARVALHO, 2006, p. 290)

Com relação aos principais traços característicos do Cinema Novo brasileiro, a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho ressalta que:

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p. 290)

Sobre a questão do estilo de filmagem subdesenvolvido citado por Maria do Socorro Carvalho, cabe ressaltar que tal premissa não se configura como um aspecto exclusivo do Cinema Novo, uma vez que

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema

é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p. 85)

Gravado em preto e branco em 1962, mas exibido originalmente apenas no ano seguinte, *Garrincha, alegria do povo* é um documentário marcado pela discussão entre os elementos “futebol”, “povo” e “poder”. Como cita a cineasta brasileira Karla Holanda (2004), apesar de o título dar a impressão da história ser construída em torno de um único personagem, a trama está longe de ser individualizada. Garrincha é, na verdade, um símbolo popular utilizado para abordar questões mais profundas, como a relação passional entre o povo brasileiro e o esporte.

Garrincha, alegria do povo inicia com cenas estáticas de Garrincha em campo, com closes bem definidos tanto no rosto do atleta quanto no de seus adversários. Tudo ocorre ao som de batidas características de samba. Dentre as imagens, destoam algumas em que o futebolista aparece ao lado dos presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, em uma introdução clara da relação entre futebol e poder a ser discutida pela obra.

A sequência seguinte exibe uma praia, campos de várzea e outros lugares onde partidas informais de futebol, as chamadas peladas, são realizadas. A descontração e a alegria presentes nas cenas constituem o gancho para as primeiras imagens de Garrincha, que se aquece no vestiário do Botafogo de Futebol e Regatas para entrar em campo com seus companheiros. Junto com o elenco, que se depara com o estádio lotado, surge também a voz *over* responsável pela condução do documentário, que, em meio a diversas cenas de jogadas do atleta, ressalta o propósito do longa ao explicar, entre outras coisas, a origem do apelido Garrincha, no intuito de ressaltar o caráter biográfico da produção. Após a exibição de diversos dribles característicos, faltas sofridas, chutes, gols e comemorações, é possível concluir que as cenas gravadas ocorreram durante uma final, uma vez que o público invade o campo após o término da partida para carregar Garrincha, tido como ídolo.

Surge então o próprio atleta para dar seu depoimento a respeito justamente da fama e da sua relação com os torcedores. Segundo ele, os efeitos de ser famoso só foram sentidos após a conquista de 1958 e, particularmente, não gosta disso, pois se sente perturbado. Entretanto entendia que era seu papel lidar com a situação, uma vez que tudo isso seria bom para o povo. Posteriormente, uma espécie de teste de popularidade com Garrincha é mostrado: ele anda pela cidade para verificar se é reconhecido e visita o Banco Nacional de Minas Gerais, patrocinador do filme. Em determinado momento, o futebolista é cercado pelos fãs e sua fama é comprovada.

Por meio de um recurso de flashback, *Garrincha, alegria do povo* começa a contar então os primeiros passos do jogador na sua cidade natal, Pau Grande. São citadas a família de Garrincha, na época composta por mulher e sete filhas, bem como a fábrica de tecidos que movimenta o lugarejo. Em uma nova menção à relação entre futebol e política, a obra ressalta que a casa do jogador é frequentada por diversas pessoas tanto em épocas de Copa do Mundo quanto em eleições, oportunidade na qual os candidatos tentam se aproveitar explorando a fama do atleta. Mas os verdadeiros amigos estão no campo de várzea da cidade, onde o futebolista passa os dias de folga. No bar da cidade, bebe com Pincel, Swing e Altair, amigos que cresceram juntos e trabalharam como tecelões da fábrica da cidade, da qual Garrincha só não foi demitido para poder atuar mais um domingo pelo time da empresa.

O filme passa então a narrar a ida de Garrincha, de Pau Grande para a então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a defender o Botafogo e impressionou já no primeiro treino. Destaque para o fato de que apenas após a publicação de uma reportagem no jornal o atleta descobriu que tinha as pernas tortas. Por meio de um avanço cronológico, narra-se Garrincha dez anos depois de sua chegada ao clube, caracterizando-o como um veterano impaciente com a rotina dos treinos e com tendência a engordar. O exercício dos atletas é regido ao som de música clássica. Surge um depoimento médico que explica o diagnóstico do problema das pernas de Garrincha. Com relação ao tratamento, a obra cita

que o atleta não confia apenas nos médicos, pois tem sua “rezadeira” na cidade natal, cuja cura se sustenta na água benta e nos galhos de arruda.

A questão da cura é utilizada como gancho para introdução do elemento da superstição, que, por sua vez, inicia a narrativa da Copa do Mundo de 1962, uma vez que dois episódios que se relacionam com a fé na sorte marcaram a trajetória brasileira: o chefe da delegação optou por viajar com a mesma roupa vitoriosa vestida na Copa do Mundo de 1958; e o elenco não quis utilizar as roupas confeccionadas especialmente para a disputa, optando por usar as mesmas peças vestidas nas últimas vitórias internacionais do elenco.

É citado que Garrincha estava nervoso ao entrar em campo, sentindo o peso da responsabilidade de conduzir o país rumo a mais uma conquista. Na estreia, o atleta teve uma atuação sem brilho, mas, após a lesão de Pelé já no segundo jogo, soube assumir o papel de protagonista do time. São apresentados lances de Garrincha em todos os jogos do Mundial de 1962, com destaque para os elementos de rebeldia com relação ao posicionamento tático do atleta, os dribles desconcertantes que desmontavam as defesas e uma peculiaridade na semifinal contra o Chile, na qual deu um pontapé em um atleta e foi expulso de campo pela primeira vez na vida. Devido a diversas intervenções, inclusive de Manuel Prado y Ugarteche⁴, presidente do Peru, Garrincha não foi suspenso e pôde atuar na final do torneio.

O documentário retorna ao passado então para contar a história de outra final, a da Copa do Mundo de 1958. O zagueiro da Suécia, adversária do Brasil na final daquele mundial, deu declarações de que sabia como parar Garrincha, ressaltando que ele sempre driblava para o mesmo lado. Mas foi driblando para o mesmo lado e em cima do referido marcador que o futebolista deu duas assistências para gol no jogo que terminou em 5 a 2 para o Brasil e que libertou o país do estigma da derrota, fazendo-o levantar a Taça do Mundo pela primeira vez.

4 A intervenção do então presidente peruano se deve ao fato de que Arturo Yamasaki, árbitro responsável pela expulsão de Garrincha, também havia nascido no Peru.

De volta à final da Copa do Mundo de 1962, Garrincha, mesmo com 39 graus de febre, entra em campo e contribui para assegurar mais uma vitória para o Botafogo e, conseqüentemente, o bicampeonato brasileiro. Novas imagens estáticas sobre lances e comemorações são exibidas, mas, ao fundo, soam fogos de comemoração. A delegação vitoriosa desembarca no Brasil e é ovacionada pelo povo tanto na chegada quanto no desfile em carro de bombeiro. Novamente, as imagens de políticos e representantes do poder em meio às comemorações ganham destaque, com cenas ao lado de Garrincha e do restante do elenco.

Mais uma vez por meio do recurso de flashback, a trama retorna para o ano de 1950, quando Garrincha não participou da Copa, uma vez que chegou ao Botafogo apenas em 1953. A derrocada brasileira na final contra o Uruguai é mostrada utilizando o silêncio como trilha sonora. Jogadores e torcedores choram e a voz *over* ganha destaque para apresentar duas teorias que explicariam o fato de o futebol se assemelhar a guerra no que diz respeito ao controle sobre a emoção do povo. A primeira teoria apresentada alega que a bola é o símbolo do seio materno, o que justificaria o ardor dos atletas na disputa do jogo e a preocupação da torcida com o destino da bola. Enquanto a voz *over* narra, imagens de torcedores e suas emoções em estádios são exibidas. Cenas de raiva e violência se alternam com imagens de riso e alegria proporcionadas pelo esporte. A outra teoria, tida como mais sensata, explica que o povo usa o futebol para descarregar o potencial emotivo que acumula no processo de frustração da vida cotidiana. Neste momento, o documentário atende aos anseios do Cinema Novo, bem como das tendências artísticas esquerdistas do período, uma vez que propõe reflexões em torno da desmistificação do futebol, denunciando seu poder alienante das massas. Tal caráter de “denúncia” a respeito dos problemas que assolavam a sociedade brasileira pode ser encontrado também em outras manifestações da época, como, por exemplo, o show *Opinião*, espetáculo de manifesto que estreou em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro⁵.

5 Marco na história da música popular, o show *Opinião*, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, ao tematizar sociais e políticas do cenário brasileiro, é considerado em muitos estudos como a primeira reação cultural ao golpe militar de 1964.

Por fim, cabe destacar outra característica marcante do filme: a apresentação de cenas e fotos de jogadas em que predomina o movimento corporal (de braços e pernas), enfatizando-se ainda o malabarismo dos chutes e o jogo de cintura. Convém notar ainda que o uso do pé e não das mãos obriga a inclusão de todo o corpo, salientando sobretudo pernas, quadris e cintura, partes da anatomia humana que, no caso da sociedade brasileira, são alvo de um simbolismo acentuado. Daí a prática cultural da ginga brasileira, em detrimento da espinha dura e inflexível dos estrangeiros, desprovidos da maleabilidade de corpo e de caráter, que também podemos denominar de malandragem. É como se o futebol tivesse instituído a malandragem e o jogo de cintura como estilo nacional, a partir de uma prática lúdica normatizada por regras (DAMATTA, 1994; PRADO, 1989). Essa prática lúdica comparece no filme logo nas primeiras sequências: vemos uma pelada de adultos na praia de Copacabana, enquanto algumas crianças jogam com caixas de engraxate fazendo o papel de traves – daí a ideia de improviso e maleabilidade dessa prática esportiva no Brasil. Em seguida, um jogador atravessa a avenida Atlântica bem à frente de um veículo sem deixar a bola cair ao chão, jogando-a de volta para a areia, explorando-se assim a habilidade natural do jogador brasileiro. A ideia da improvisação retorna em seguida com cenas de outras “peladas” no Aterro do Flamengo, numa rua asfaltada da região central da cidade e num terreno baldio.

Por isso o filme de Joaquim Pedro é pautado também pela movimentação e comportamento das massas: em vários momentos há cenas do Maracanã, com imagens de figuras populares em todo o estádio, com ruídos da torcida ao fundo e histeria na conquista de um título pelo Botafogo. Destacam-se closes de populares em êxtase (negros, mulatos, desdentados) e de policiais militares, numa caracterização do espetáculo que será largamente utilizada pelo Canal 100 ao longo dos anos seguintes. As últimas sequências do filme mostram o samba “O Império desce”, da Império Serrano, e o apito final do juiz. Teríamos assim o encerramento do espaço e do tempo lúdico do torcedor conforme apontado pelo historiador Joahan Huizinga (1996): tudo volta ao normal após o fim do jogo.

Os torcedores vão embora do estádio, mas, logicamente, o ciclo se completa num novo apito, quando um outro jogo irá recomeçar.

A supremacia do herói: o caso de Pelé

O lançamento de *Isto é Pelé* ocorreu no dia 13 de maio de 1974, época bastante propícia para uma abordagem cinematográfica sobre a temática do futebol. O país, que já era tricampeão mundial, vivia a expectativa da realização de mais uma Copa do Mundo, dessa vez sediada na Alemanha. De quebra, as atuações na edição anterior do torneio haviam consagrado Pelé como um dos maiores jogadores de todos os tempos.

O escolhido para capitanear o projeto foi Luiz Carlos Barreto, que já era produtor cinematográfico, mas, na época, um diretor estreante. A parceria com Eduardo Scorel e Carlos Niemeyer trouxe não apenas mais experiência para a produção, mas também o acesso privilegiado a arquivos pessoais da carreira de Pelé até então exclusivos do Canal 100 e da TV Globo.

Para uma produção do gênero documental, cuja apreciação pelo público costuma ser pequena em comparação com as demais produções cinematográficas, os números de audiência alcançados pela obra são bastante expressivos. De acordo com Silva Neto (2002), o público pagante que assistiu ao documentário foi de 738.728 pessoas.

Mas, apesar da popularidade, o documentário também foi alvo de muitas críticas na época. As principais dizem respeito à ausência de Edson Arantes do Nascimento, ou seja, a faceta mais humana de Pelé. Um dos exemplos utilizados para fundamentar a crítica foi justamente o documentário *Garrincha, alegria do povo*, o outro objeto do presente estudo, que aborda a vida de Garrincha de uma maneira mais cotidiana e, por que não, humanizada. Como cita o jornalista Luiz Carlos Ribeiro de Sant'Ana em uma reportagem da revista *Veja* de abril de 1986,

Pelé e Garrincha compartilham apenas o rótulo de documentário, pois são fitas bastante diferentes. [...] *Isto é Pelé* é uma antologia monumental de gols, dribles e passes brilhantes do rei do futebol. [...] num ritmo de dois

gols por minuto. Sente-se falta na fita, porém, de informações básicas. São apresentadas sequências de jogos sem que se diga quais times estão no campo, não se explica em detalhes como Pelé aprendeu a jogar e nem se fala que seu nome verdadeiro é Edson Arantes do Nascimento e que ele nasceu em Minas Gerais [...]. Com isso, *Isto é Pelé* parece uma avalanche de jogadas, inesquecíveis, mas desordenadas. O espectador deixa o vídeo com a confirmação de que Pelé era um gênio do futebol, mas sem saber quem é o homem Pelé. Em *Garrincha, Alegria do Povo*, ao contrário, há muitos dados sobre o homem Manoel Francisco dos Santos e pouco futebol de Mané Garrincha. (1986, apud SANT'ANA, 2013, p. 5)

É possível, entretanto, que mais do que um distanciamento tenha ocorrido. Na verdade, uma separação entre a pessoa e seu alter ego. Em diversas situações, o próprio atleta refere-se a si próprio na terceira pessoa, como se Edson e Pelé fossem, enfim, duas pessoas distintas.

Com relação ao enredo do documentário, Barreto opta pela produção de uma obra essencialmente cíclica.

Em uma exposição não retilineamente cronológica, praticamente utilizando-se do recurso de um grande *flashback*, inicia-se com a despedida de Pelé da seleção, consagrado. Desse resultado se retrocede à estreia do craque em uma Copa do Mundo (1958), defendendo o escrete brasileiro. O desfecho é uma volta à origem narrativa, ao ponto de partida fílmico, retomando as sequências de um Maracanã lotado e, em uníssono, clamando "Fica, fica, fica...". (SANT'ANA, 2013, p. 7)

As primeiras imagens de *Isto é Pelé* mostram o atleta disputando algumas jogadas em campo já com a camisa 10 do Santos Futebol Clube e criam o clima futebolístico para a abertura oficial do documentário, que exhibe o jogador correndo e realizando exercícios na praia, com um agasalho nas cores do uniforme da Seleção Brasileira. Enquanto a trilha sonora é executada, no caso a música "One of These Days", do Pink Floyd, é possível ouvir as respirações do futebolista, bem como gritos ritmados de torcedores que clamam: "Pelé! Pelé! Pelé".

É exibida então a despedida do jogador com a camisa da Seleção Brasileira, episódio prontamente sucedido por um flashback que passa a contar os primeiros passos que deram origem à consagração: a Copa do Mundo de 1958. É relatado que

a escalação do atleta contra a União Soviética só foi assegurada devido à insistência de atletas mais experientes do grupo, como Nilton Santos e Didi. Surge então a primeira intervenção com depoimento de Pelé, no qual, enquanto grandes jogadas são exibidas, ele cita a alegria que sente ao fazer gols e, ao mesmo tempo, tenta ensinar a maneira mais eficiente de marcá-los, salientando a necessidade de atributos como habilidade, raciocínio rápido e poder de decisão dentro da área. A respeito do seu gol mais importante, Pelé cita aquele marcado contra o País de Gales, em 1958, seu primeiro em Copas do Mundo e que deu a vitória à Seleção Brasileira.

Com a posição de titular da equipe já conquistada pelo futebolista, o documentário cita não apenas a partida contra o País de Gales, mas também a semifinal contra a França, cujo placar de 5 a 2 contou com três gols do jogador. Eis que o foco muda para analisar a afirmação de que Pelé é o atleta mais completo que já existiu. Ele aparece realizando diversos outros esportes, como corrida, vôlei, arremesso de dardo e basquete, ressaltando sua capacidade de se destacar em qualquer modalidade. Mais do que improvisação, o futebol seria composto pelo constante aprimoramento de recursos naturais rumo ao auge atlético, o que ocorreu com Pelé aos 29 anos de idade, na Copa do Mundo de 1970, no México.

De volta à edição do Mundial de 1958, as imagens da delegação desembarcando em festa em solo brasileiro são o gancho para que a história da final contra a Suécia seja contada: Pelé foi campeão do mundo aos 17 anos de idade e, já nessa época, conheceu a violência, arma dos adversários para impedir sua evolução em campo. Em meio à comemoração junto ao público e desfiles em carro de bombeiro, *Isto é Pelé* cita um retorno do futebolista a Bauru, cidade onde começou a atuar como juvenil do Bauru Atlético Clube, o BAC. Surge então o futebolista dando entrevista a um grupo de jovens a respeito de seu início de carreira: cita Waldemar de Brito, seu dedicado e talentoso treinador, responsável por levá-lo ao Santos; seu pai, que também lhe ensinou o básico do esporte; e sua mãe, que até tentou impedi-lo de praticar o futebol.

É chegado o momento de contar a história da Copa do Mundo de 1962, que não teve uma trajetória feliz para o jogador. Já no segundo jogo, ele sofre uma

distensão na virilha e fica fora pelo restante da competição. Após a exibição de todos os gols que levaram o Brasil à conquista do bicampeonato, são ressaltadas as ideias de que a Copa que seria de Pelé foi na verdade de Garrincha e que, apesar do título, Pelé sai como um homem derrotado do torneio, citando inclusive a crítica esportiva, que o considerou acabado para o futebol.

A reconstrução do jogador ocorre então com os títulos obtidos pelo Santos na sequência da Copa do Mundo: campeonato paulista, campeonato brasileiro e taça intercontinental sobre o Benfica, de Portugal. Novamente em uma sequência de dicas de Pelé, o tema abordado é a marcação recebida durante os jogos. Segundo o atleta, as equipes adversárias se preocupam demais com ele, deixando espaço para os outros brilharem. Os ensinamentos partem então para mais movimentos básicos do esporte, dessa vez, o chute, que é ensinado na batida de lado, com o peito do pé e com curva. Surge então uma cobrança de falta de Garrincha, executada com maestria, na vitória por 2 a 0 contra a Bulgária, na estreia da Copa do Mundo de 1966, um gancho para contar a trajetória do país no referido torneio.

Entretanto, a chance de Pelé se recuperar da derrota pessoal sofrida no Chile em 1962 é desperdiçada no Mundial de 1966, uma vez que o Brasil foi eliminado na primeira fase e sofreu uma "avalanche" de gols. Mais uma vez, a voz *over* cita que o futebolista foi derrotado pela violência dos adversários, mas o documentário apresenta, dessa vez, o que chama de vingança dos agredidos: a marcação do pênalti. Pelé ensina os futuros atletas sobre qual a melhor maneira de se cobrar uma penalidade, assim como o fez no seu milésimo gol, que advém de uma cobrança de pênalti em partida do Santos contra o Vasco da Gama no estádio do Maracanã, em 1969. O lance que originou esse marco histórico na carreira do atleta é exibido na íntegra, com narração radiofônica da época.

Mais uma vez ressaltando as qualidades físicas de Pelé, que era capaz de saltar 1,9 metro de altura e correr 100 metros em 11 segundos, é afirmado que o aprimoramento de seus talentos possibilitou sua chegada em pleno auge para a disputa da Copa do Mundo de 1970. Enquanto os gols da Seleção Brasileira no referido mundial são exibidos, Pelé discorre a respeito de um hipotético jogo entre

os elencos de 1958 e 1970. Em meio a elogios da individualidade e disposição tática de cada equipe, o futebolista acredita que o escrete de 1958 era superior e ganharia a partida.

Durante a exibição do último gol brasileiro em 1970, marcado por Carlos Alberto Torres com passe de Pelé, é destacado que o futebolista, com uma assistência primorosa, chegou por meio da simplicidade à perfeição. O tricampeonato mundial é marcado pela imagem de Carlos Alberto Torres levantando a taça, a invasão popular no gramado e a volta olímpica dos atletas.

Deixando claro o caráter cíclico do documentário, *Isto é Pelé* retorna para a despedida do jogador da Seleção Brasileira, que começou a ser contada nas primeiras cenas do longa-metragem. As mensagens finais do documentário são as de que o futebolista abandona a carreira ainda em condições de marcar gols, e questiona-se quanto tempo levaria para que surgisse um novo Pelé, bem como se isso seria possível. As últimas imagens da obra são comemorações do futebolista, com destaque para a última, repetida diversas vezes: seu tradicional "soco" no ar.

Do Cinema Novo à ditadura militar

Garrincha, alegria do povo é traduz com exatidão os ideais propostos pelo Cinema Novo, denunciando aspectos alienantes da sociedade, no caso o futebol, no intuito de atingir a conscientização dos cidadãos a respeito de questões inerentes à realidade brasileira, por meio de um esclarecimento didático-marxista. Consequentemente, é vista como uma obra de posicionamento esquerdista, que faz oposição à política governamental da época e almeja o despertar da população sobre o que realmente ocorre ao seu redor.

O cartaz oficial do longa-metragem é confeccionado nas cores preto e branco, tonalidades que predominam em grande parte das cenas exibidas na obra. Entretanto, dois elementos na cor vermelha se destacam no pôster. O primeiro deles é uma pomba que voa bem próximo à mão de Garrincha, como se tivesse sido solta pelo atleta. Agora, o animal poderia voar livre pelos céus, uma referência ao sentimento de liberdade proporcionado pela conscientização em detrimento da alienação.

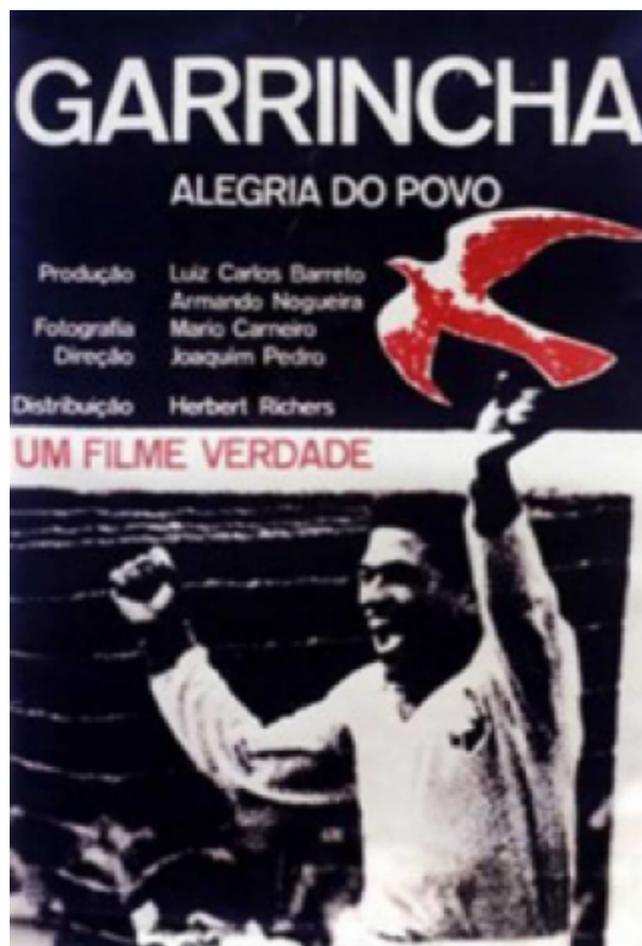


Figura 1: Cartaz de *Garrincha, alegria do povo*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O segundo elemento consiste na frase “um filme verdade”, que assume o aspecto não apenas de informar que o filme foi construído ou inspirado nos preceitos do cinema-verdade, mas também o de deixar claro que o conteúdo ali exibido é real e, mais do que isso, acontece na própria realidade do espectador. Cabe ressaltar, ademais, a escolha da cor vermelha, facilmente ligada com valores socialistas e comunistas da esquerda revolucionária.

É curioso observar, contudo, que a referida condenação do aspecto alienante do esporte é construída por meio da exaltação de um ídolo futebolístico, um indivíduo que, vindo de origem pobre, também se mostra muitas vezes ingênuo e manipulado, mas que tem sua trajetória construída com a exploração de elementos e enaltecimentos de feitos capazes de transformá-lo em um herói popular.

Entretanto, o longa-metragem não foge de uma das maiores problemáticas encontradas no movimento cinematográfico brasileiro: apesar dos ideais propostos, as obras produzidas efetivamente não conseguiram dialogar com as grandes massas.

Os quadros de realização e, em boa parte, da absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (GOMES, 1996, p. 102)

Já em 1974, ano de lançamento de *Isto é Pelé*, vale a pena ressaltar a posse do general Ernesto Geisel como o quarto presidente brasileiro do período da ditadura militar. Entretanto, a referida eleição nacional ficou marcada pela vitória do MDB e perda de espaço do partido Arena no Senado, o que indicaria elementos para uma possível abertura política no cenário brasileiro. Mas o governo, que ostentava a bandeira do movimento desenvolvimentista, caracterizado pela presença de uma modernidade autoritária e de elevado custo, tratou de colocar em prática algumas medidas que enfraqueceram a oposição e asseguraram a permanência do período ditatorial por mais uma década.

É de notório conhecimento também que o referido recorte da história brasileira foi marcado por forte censura, que analisava, sob critérios morais e políticos, se determinado produto de cunho artístico ou informativo poderia ser disseminado ao grande público. Eis uma das principais armas utilizadas pelo regime para impedir o fortalecimento de opositores por meio da divulgação de mensagens contrárias aos ideais das forças governantes.

Nesse contexto, o documentário de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto reúne uma série de elementos capazes de classificá-lo como um produto chapa-branca, ou seja, com aspectos de oposição inexistentes ao governo da época. Tal premissa pode ser encontrada também em outros produtos audiovisuais da época, como o documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1973), que sustenta a tendência encontrada em representar grandes atletas como se fossem o “grande Brasil”. Mais do que isso, a abertura do longa-metragem, exibindo um Pelé ativo e decidido, trajado com as cores do país e que corre determinado em busca de seus objetivos, nada mais é do que uma apologia ao Brasil desenvolvimentista, que corria com a mesma velocidade e dedicação ao encontro do progresso.

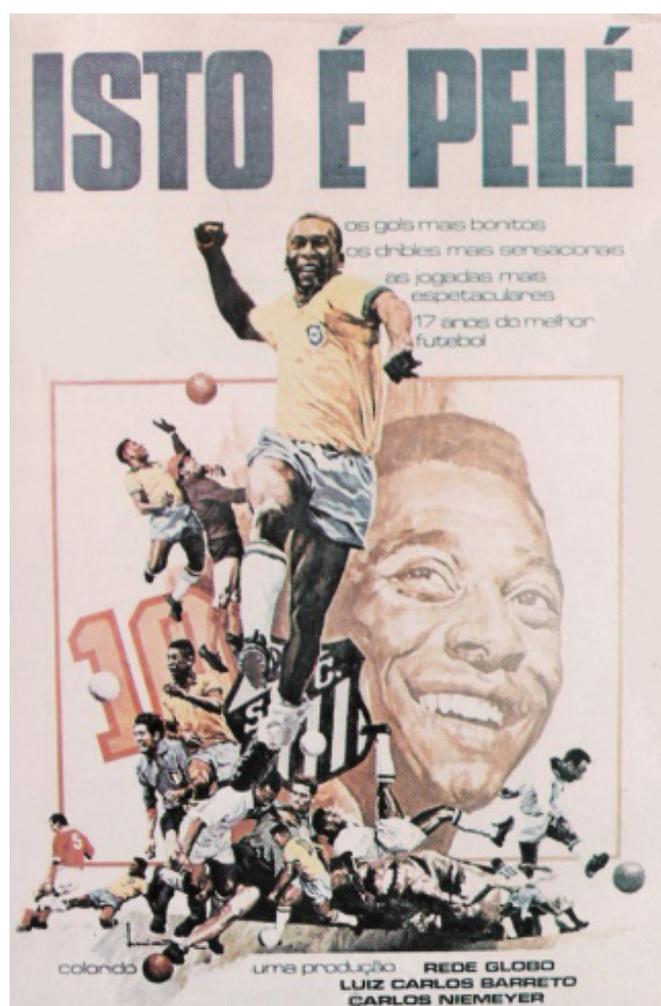


Figura 1: Cartaz de *Isto é Pelé*

Fonte: Adorocinema.

O cartaz oficial⁶ mantinha o mesmo caráter neutro na divulgação da obra, optando por privilegiar as cores da bandeira nacional e exibindo um Pelé sorridente, que soca o ar em mais uma reprodução de sua típica comemoração após marcar um gol. Nos dizeres do pôster, apenas as informações de que ali seriam mostrados “os gols mais bonitos, os dribles mais sensacionais, as jogadas mais espetaculares e 17 anos do melhor futebol”.

Cabe ressaltar também um elemento que reforça a representação de um grande atleta como o Brasil pujante, ultrapassando, inclusive, os limites da criação audiovisual e encontrando base na relação entre poder, povo e esporte: durante o governo Médici, Pelé, quatro meses após a conquista do tricampeonato, retornou ao México, dessa vez, na figura de embaixador representante do próprio presidente brasileiro em exercício.

Considerações finais

Ao apontar não apenas a maneira como os documentários *Garrincha, alegria do povo* e *Isto é Pelé* retrataram as figuras de dois dos maiores futebolistas do país, mas também alguns elementos sociais, políticos e econômicos que, devido ao contexto da época, fizeram parte diretamente das obras, o presente estudo identificou que, apesar da caracterização dos atletas como grandes ídolos nacionais, até detentores da alcunha de heróis, é notável uma relação antagônica entre os personagens, que poderia ser vista, grosso modo, como herói de esquerda versus herói do sistema.

A fundamentação para tal premissa vem, essencialmente, da diferença marcante entre os períodos nos quais os documentários foram produzidos, que refletem, conseqüentemente, em perspectivas distintas a respeito do próprio país e seu povo. Enquanto *Garrincha, alegria do povo* traz em si as marcas do Cinema Novo e seus anseios por expor a realidade brasileira, marcada pelo

6 Diferentemente do cartaz de *Garrincha, alegria do povo*, o pôster de *Isto é Pelé* não está disponibilizado no banco de dados do site da Cinemateca Brasileira. Assim, pesquisas na internet confirmaram que a imagem aqui reproduzida era a de divulgação oficial do longa-metragem.

subdesenvolvimento e pela alienação das massas, *Isto é Pelé* carrega os traços da ditadura militar, do nacionalismo e da autopromoção do Estado.

Assim, a comparação entre os dois longas-metragens permitiu a comprovação de algumas “tensões” que vão além e mais a fundo do que a simples classificação de Pelé e Garrincha como ídolos do esporte e do povo. O conflito entre ideais do Cinema Novo e adesão ao Brasil desenvolvimentista expõe, especialmente, contradições do movimento cinematográfico brasileiro diretamente ligadas à maneira como o percurso narrativo de *Garrincha, alegria do povo* se desenvolve. Ao mesmo tempo que prega a desmistificação, no caráter de denúncia e desmascaramento, do esporte e do herói que aliena, o longa-metragem cria uma trajetória para Garrincha que atende aos aspectos necessários para mitificá-lo. Da mesma maneira, o Cinema Novo, apesar dos claros objetivos propostos pelo movimento, jamais conseguiu dialogar com as grandes massas a ponto de ser elemento catalisador para as mudanças no âmbito da conscientização social idealizadas em suas obras. Essa constatação é muito semelhante à observada pelo professor José Miguel Wisnik (2008) em sua obra *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, na qual é ressaltado o aspecto de inclusão das camadas populares na sociedade que tal esporte proporciona, contudo sem o poder necessário para resolução dos conflitos econômicos, sociais e políticos do país.

Referências

AMERICO, M. Quem ganha com tudo isso? Subterrâneos do futebol: um filme de Maurice Capovilla. In: MARQUES, J. C.; TURTELLI, S. R. (org.). *Futebol, cinema & cia: ensaios*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 113-119.

CARVALHO, M. S. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 289-309.

DAMATTA, R. *et al.* *Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

DAMATTA, R. Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 22, p. 10-17, 1994.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1962. 1 vídeo (61 min). Disponível em: <https://youtu.be/1N7JEWa18Ls>. Acesso em: 27 maio 2019.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOLANDA, K. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires: cinema e humanidade*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 86-101, 2004.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ISTO é Pelé. Direção: Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel. Produção: Luiz Carlos Barreto e Carlos Niemeyer. Rio de Janeiro: Globo, 1974. 1 vídeo (70 min). Disponível em: https://youtu.be/gsvEk_8iXV4. Acesso em: 15 abr. 2019.

MUNIZ, S. *Cinema direto: anotações*. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 1, p. 44, 1967.

ORICCHIO, L. Z. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

PRADO, D. A. Tempo (e espaço) no futebol. *Revista USP*, São Paulo, n. 2, 1989.

RUBIO, K. *O atleta e o mito do herói: o imaginário esportivo contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

SANT'ANA, L. C. R. Adeus à viralatice: o filme isto é Pelé (1974), o futebol e a ditadura. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 37., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Anpuh, 2013. p. 1-13.

SILVA NETO, A. L. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Submetido em: 4 jul. 2019 | aprovado em: 11 set. 2019

Música, afeto e política dos corpos no New Queer Cinema de Karim Aïnouz

Music, affection and body politics in Karim Aïnouz's New Queer Cinema

Guilherme Maia¹, Everaldo Asevedo²

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (Ufba), graduado e mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). É compositor e professor da Faculdade de Comunicação e do programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Ufba. É autor do livro *Elementos para uma poética da música dos filmes* (Appris, 2015) e coorganizador dos livros *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015) e *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (Edufba, 2018). E-mail: maia.audiovisual@gmail.com.

2 Mestrando do programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Ufba, bacharel em Artes, com concentração em Cinema e Audiovisual, da mesma universidade e bacharel em Direito pela Universidade Católica do Salvador. Atualmente, desenvolve projeto de pesquisa intitulado "Sexualidade e heroísmo no cinema gay de Karim Aïnouz: as jornadas dos protagonistas de Madame Satã e Praia do Futuro". E-mail: everaldoasevedo@gmail.com.

Resumo

Utilizando o conceito de valor acrescentado, tal como proposto por Michel Chion, e estudos recentes sobre o uso de música nos filmes como mediadores teórico-metodológicos, este artigo analisa os projetos musicais de dois longas-metragens protagonizados por personagens gays dirigidos por Karim Aïnouz: *Madame Satã* (2002) e *Praia do Futuro* (2014). O processo analítico nos conduziu à conclusão de que nas duas obras a música, especialmente a canção popular, opera aderida aos encontros e desencontros amorosos dos protagonistas, e presta reverência aos ideais de representação de personagens homossexuais defendidos pelo New Queer Cinema.

Palavras-chave

Cinema brasileiro, música, análise fílmica, New Queer Cinema.

Abstract

By using the concept of added value proposed by Michel Chion, and verifying recent studies on the use of music in films as theoretical-methodological mediators, this article analyzes the musical projects of two films starring gay characters directed by Karim Aïnouz: *Madame Satã* (2002) and *Praia do Futuro* (2014). Analysis showed that music, especially popular songs, operates in conjunction with the protagonists' amorous encounters and mismatches reverently to the ideals of representation of homosexual characters defended by New Queer Cinema.

Keywords

Brazilian Cinema, music, film analysis, New Queer Cinema

Desde o início de sua carreira como diretor, em 1993, com o lançamento do curta metragem *Seams*, o brasileiro Karim Aïnouz dirigiu cinco longas-metragens de ficção exibidos comercialmente (KARIM..., [2019])³, obras que lhe possibilitaram conquistar reconhecimento como um dos mais importantes diretores do cinema brasileiro contemporâneo, com expressiva participação e premiação em festivais nacionais e internacionais.

Nascido em Fortaleza, em 1966, Aïnouz mudou-se, em 1989, para Nova Iorque, onde iniciou um mestrado em Teoria do Cinema na New York University. Nessa época, teve contato com o movimento que viria a ser cunhado por B. Ruby Rich como New Queer Cinema, surgido em contraposição à difusão de uma cultura de representação de personagens homossexuais no cinema. Consolidada a partir de meados da década de 1970 como resposta à vilanização da comunidade gay em plena crise da aids e forma de aproximação dessa comunidade do modelo heteronormativo vigente, esse modelo partia da ideia de que “lésbicas e gays deveriam enquadrar-se em modelos considerados mais aceitáveis e palatáveis para a sociedade como um todo, para, por consequência, serem aceitos por ela como iguais” (LACERDA, 2015, p. 123). Já o New Queer Cinema buscou se estabelecer como um mo(vi)mento cinematográfico oriundo do desejo de diversos realizadores de reconfigurar a representação desses personagens, “fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (RICH, 2015, p. 18). Pretendiam, dessa forma, celebrar a identidade *queer* defendida pelos teóricos e movimentos ativistas LGBTQI+ do final da década de 1980 e início de 1990, “que rechaçava o caráter assimilacionista [...], abraçando, ao invés disso, o orgulho pela diferença e pelo seu caráter transgressor em relação à norma” e buscava ressignificar “estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento” (LACERDA, 2015, p. 124). Nesse contexto, os dois filmes de Karim Aïnouz protagonizados por personagens gays – *Madame Satã* (2002) e *Praia do futuro* (2014) – são o objeto deste artigo,

3 Um sexto longa-metragem dirigido por Aïnouz, *A vida invisível*, ainda não foi lançado comercialmente, mas foi premiado na mostra *Un Certain Regard* da edição 2019 do Festival de Cannes.

que se propõe a analisar o modo como o diretor cearense utiliza a música em seu cinema New Queer.

Filmado em locação no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, *Madame Satã* aborda a vida de João Francisco dos Santos, que viria a ser conhecido como a célebre personagem-título: exímio capoeirista, bom de briga, golpista, gay, negro e pobre. Centrado nos anos anteriores à sua transformação na figura que o tornaria lendário na boemia carioca na década de 1940, o longa-metragem explora, especialmente, a relação de João Francisco com sua família postiça – a prostituta Laurita e o gay afeminado Tabu, que ele heroicamente protegia de violências e discriminações – e seu conturbado relacionamento afetivo com Renatinho, outro golpista frequentador dos bares da Lapa, concentrando-se na jornada do protagonista até sua primeira apresentação como Madame Satã. Ao escrever sobre este filme, Chico Lacerda o associa diretamente aos anseios do New Queer Cinema e ao contato que Aïnouz teve com esse movimento em seus anos de formação como realizador audiovisual. Para Lacerda (2015, p. 215), o gesto insubordinado em relação aos códigos de conduta e representação vigentes “pode ser considerado o principal elemento de ligação do filme com o NQC, algo que fica ainda mais claro ao lembrarmos que Karim Aïnouz havia, ele próprio, após um curso de Cinema Studies na New York University, travado contato direto com o movimento”. Ainda segundo Lacerda (2015, p. 216), “isso é perceptível especialmente em posturas extremas de ambos os gêneros que coabitam o personagem de João Francisco: por um lado, malandro violento e chefe de família rígido; por outro, dançarina sensual e sofisticada”.

Apesar de todo o sucesso com a temática LGBT em seu filme de estreia, somente em 2014, doze anos após *Madame Satã*, Karim Aïnouz voltaria a lançar um longa-metragem de ficção protagonizado por um personagem homossexual. *Praia do futuro* foi filmado em Fortaleza, cidade natal do diretor, e em Berlim, cidade em que ele estabeleceu residência, e conta a história de Donato, um salva-vidas que trabalha na Praia do Futuro, localizada na capital cearense. Na primeira cena do filme, Donato fracassa na tentativa de salvar do afogamento um turista alemão,

o que o leva a conhecer Konrad, o amigo do afogado, com quem se envolve amorosamente. Graças a essa relação ele se muda para Berlim, deixando para trás, no Brasil, a família, especialmente o irmão mais novo, Ayrton. Anos mais tarde, Ayrton surge em Berlim à procura de Donato, e a chegada desse “fantasma” do passado leva o ex-salva-vidas a finalmente enfrentar tudo aquilo de que havia fugido ao longo da vida: a assunção da homossexualidade perante o irmão que o idolatrava, o medo de assumir um compromisso afetivo duradouro com o amigo do homem que não conseguiu salvar, o reconhecimento da própria falibilidade.

Nos dois filmes, Karim Aïnouz parece ter conseguido retratar um espectro da diversidade e da complexidade do homem homossexual, de suas lutas heroicas, externas e internas, para ser e viver sua sexualidade e seus afetos perante sua família e uma sociedade que, normalmente, insiste em agredi-lo, estereotipá-lo, marginalizá-lo. Aïnouz buscou, assim, através das jornadas de João Francisco (protagonista de *Madame Satã*) e de Donato (protagonista de *Praia do futuro*), ressignificar as possibilidades de representação de personagens gay em filmes brasileiros, envolvendo suas trajetórias numa aura de relevância simbólica, na tentativa de trazer outros olhares acerca do universo de pessoas que constantemente enfrentam violências e discriminações em razão de sua identidade, expressão de gênero, orientação sexual.

Neste artigo, propomos que a música, operando como *valor acrescentado* (CHION, 1993)⁴ aos encontros e desencontros amorosos dos protagonistas, é um elemento importante na poética *queer* de Karim Aïnouz, aderida aos ideais representativos de personagens homossexuais defendidos pelo *New Queer Cinema*. Aïnouz explorou, em cenas emblemáticas de ambas as produções, embaladas pela potência de canções românticas, momentos de vivência de afeto físico. E a escolha destas canções – “Noite cheia de estrelas” e “Aline” – refletem o recurso à potência afetiva de um cancionista romântico, conforme apontado por

4 Chion (1993) defende que a música, no cinema, acrescenta um valor de sentido à imagem e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma. Para ele, o som e a imagem, no cinema, firmam um *contrato audiovisual* no qual o que ouvimos interfere na nossa percepção das imagens, assim como o que vemos modifica a nossa escuta.

Irene Depetris Chauvin. Para Chauvin (2016, p. 50-51, tradução nossa), a música, especialmente a canção popular romântica, tem uma “poderosa capacidade para expressar, construir, projetar e representar a subjetividade”⁵. Isso acontece, segundo a autora, porque a música aciona a memória dos nossos próprios sentimentos, constrói posições de sujeito em relação ao ouvinte e, sobretudo as canções populares, expressam experiências emocionais do eu lírico e mobilizam memórias afetivas no ouvinte.

A história dolorosa desse amor: João Francisco, Renatinho e Celestino em *Madame Satã*

Visto como um todo, o projeto musical de *Madame Satã* se inscreve em uma poética realista, alinhada a princípios defendidos, por exemplo, por Robert Bresson (2005), e ao *Voto de castidade* do Dogma 95. Para Bresson, a música possível no cinema é somente aquela que o espectador percebe sendo executada na diegese. Isso porque, para ele, a música extradiegética “é um possante modificador e até destruidor do real, como álcool ou droga” (BRESSON, 2005, p. 106). “Nada de música de acompanhamento, de apoio ou reforço. Nada de música de modo algum (com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis)” (BRESSON, 2005, p. 29). Na mesma chave, o realismo proposto por Thomas Vinterberg e Lars von Trier, signatários do Dogma 95, em um dos itens do célebre *decálogo*, determina: “O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena)”⁶ (TRIER; VINTERBERG, 1995, tradução nossa).

Madame Satã não adota uma atitude tão radical quanto Bresson e os signatários do manifesto dinamarquês. Na sequência em que João Francisco briga com os seguranças que o impediram de entrar na boate High Life e depois volta para casa de bonde acompanhado por Laurita e Tabu, ouvimos, no plano

5 No original: “[...] poderosa capacidad de expresar, construir, proyectar y representar la subjetividad”.

6 No original: “The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)”.

extradieético, a composição instrumental de Bruno Bertoli, "Tango romântico". Interpretado por um conjunto formado por violões, bandolim, violoncelo, contrabaixo e piano, o que ouvimos é um tango dolente, pungente, que fortalece, na chave trágica da piedade, o vínculo afetivo que o filme constrói entre o espectador e o protagonista, que vemos ser barrado no baile por conta de sua má fama, lutar com dois seguranças da casa noturna e voltar para casa com o semblante transmitindo nuances de raiva e tristeza. Durante a luta, o tango de andamento lento, em tonalidade menor, com melodia lacrimosa e tempos em *rubato*, não adere à agressiva fisicalidade do combate. O jogo audiovisual mais parece querer nos fazer ouvir a voz do filme manifestando o posicionamento político-afetivo da obra em relação ao seu protagonista.

Em outros momentos, a música transita temporariamente fora da diegese, sendo ancorada, na realidade, na cena seguinte, ou tendo seu início na cena anterior, que é o caso da canção que ouvimos em cenas iniciais do filme, "Nuits d'Alger", *chanson* francesa composta por Maurice Hermite e Pierre Larrieu, gravada pela primeira vez por Josephine Baker. Depois de ser cantada pela personagem cantora Vitória dos Anjos no palco de um cabaré, segue, em seção instrumental, tecendo nossa adesão afetiva ao personagem em seu trajeto solitário para casa. A música dominante em *Madame Satã*, contudo, são as muitas canções que emanam de aparelhos, músicos e vozes presentes na cena, em um regime que tende fortemente ao realismo, com protagonismo da canção-tema "Noite cheia de estrelas".

Composta por Cândido das Neves e gravada por Vicente Celestino, em abril de 1932, "Noite cheia de estrelas" está conectada aos tensos encaixes e desencaixes amorosos entre João Francisco e Renatinho. A canção-tema associada ao par romântico será acionada, pela primeira vez, no segundo encontro entre os dois personagens, no quarto de João. A sequência começa quando vemos Renatinho esperando por João Francisco na saída da boate onde o protagonista trabalha. Sob o pretexto de pedir a João que o ensine a jogar capoeira, Renatinho o segue em seu caminho a pé para casa. A ação se constrói, desde o início, marcada pela tensão sexual, mostrada ao espectador por trocas de olhares e sorrisos sedutores

e pela espetatorialidade voyeurística de uma relação sexual entre Tabu e um de seus clientes através da fresta de uma porta. Já no quarto, no momento em que João Francisco abre a porta de um armário, além dos sons do ambiente externo que vazavam para o interior (latidos de cães, ruídos de veículos, vozerio), passamos a ouvir também uma música instrumental de natureza romântica com estilo e sonoridade de gravações antigas. O protagonista abre a janela, o volume da música que vem de fora aumenta e o ambiente é invadido pela voz de um cantor. Em uma performance repleta de malícia e sedução, o protagonista começa a cantar junto com a gravação, enquanto caminha lentamente na direção de Renatinho (Figura 1).



Figura 1: João Francisco canta "Noite cheia de estrelas" para Renatinho

Fonte: *Madame Satã*.

A voz que ouvimos na gravação é de Vicente Celestino, astro da canção popular no Brasil naquele início da década de 1930. "Noite cheia de estrelas" é um tango-canção, espécie de tango que se consolida em Buenos Aires a partir do lançamento de "Mi noche triste", gravado por Carlos Gardel em 1917. Uma das características do tango-canção é o caráter dramático das letras que, via de regra, falam de dores e fracassos amorosos, contam histórias de um homem

abandonado ou rejeitado pela mulher amada (COLLIER, 2003). Em “Noite cheia de estrelas”, o eu lírico fala para uma mulher que não o escuta sobre as *dolorosas queixas*⁷ de um amor irrealizado.

Após João, agora visto por nós com o rosto bem próximo a Renatinho, cantar os versos “Quero matar meus desejos/ Sufocá-lo com os meus beijos”, Renatinho toma a iniciativa e dá em João um forte beijo na boca (Figura 2).



Figura 2: João Francisco beija Renatinho

Fonte: *Madame Satã*.

João afasta o beijo, e a voz de Celestino segue na trilha sonora enquanto o protagonista, em tom súplice, diz: “Por obséquio, meu curumim, os sinos tocam e a noite chora. Avoa. Por favor, avoa, avoa, avoa. Sai desse mundo devasso e fedorento”.

O “curumim”, desapontado, tenta insistir, mas João, agora com voz assertiva, manda que ele vá embora. Quando Renato fecha a porta ao sair do quarto, a música é interrompida em corte seco e a tela passa a nos mostrar João sozinho e pensativo em seu quarto pouco tempo depois, acariciando a colcha da cama (Figura 3).

7 Penúltimo verso da canção.



Figura 3: João Francisco após a partida de Renatinho

Fonte: *Madame Satã*.

O que ouvimos e vemos nesta sequência está, de certa forma, em regime de consonância. Cenas de encaixes/ desencaixes amorosos e trocas de afetos corporais acompanhadas por canções românticas são, sabemo-lo todos, um clichê de produções audiovisuais de difusão massiva (filmes, ficção seriada para TV, publicidade etc.), estratégia usada pelos melodramas em bases regulares e, igualmente, em muitos daqueles que Bordwell (1985) classificou como *filmes de arte e ensaio*. Além disso, como o filme confirmará mais adiante, a trama entre o protagonista e seu “curumim” é, como diz a canção, uma *história dolorosa*, uma relação tensa, permeada por conflitos e agressividade viril, com final trágico. Observemos, ainda, que, na montagem, o verso “sufocá-lo com meus beijos” antecede precisamente o momento em que o beijo acontece, em um comentário literal que interrompe o canto amador.

Da mesma forma, música aplicada como signo de tempo e lugar – o Rio de Janeiro do início da década de 1930 – é estratégia largamente empregada no reino dos produtos audiovisuais. As canções utilizadas em *Madame Satã* – composições de autores como Ismael Silva, Lamartine Babo, Ary Barroso e Noel

Rosa – delatam um compromisso do filme com uma representação realística da paisagem radiofônica do tempo histórico. A canção que ouvimos na cena ora em análise carrega, em sua textura, as “marcas do seu tempo” – a sonoridade da gravação, o parnasianismo da letra, o cantar empostado de Celestino. A variante importante, aqui defendemos, é o modo como o protagonista superpõe seu canto amadorístico à música que emana do fonógrafo.

A pesquisadora María Luisa Ortega, abordando o canto não profissional no musical espanhol *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro, 2002), filme em que “as canções são interpretadas por atores sem trajetória ou aura estelar como cantores, por vozes que carecem das qualidades vocais do intérprete profissional” (ORTEGA, 2018, p. 66-67, tradução nossa)⁸, propõe que essas características impõem limites à “excepcionalidade sonora da canção [...] e ligam a escuta à experiência cotidiana” (ORTEGA, 2018, p. 66-67, tradução nossa)⁹. Fizemos o exercício de imaginar o quanto o sabor específico dessa cena seria alterado caso a música fosse executada em plano extradiegético, soberana e em “primeiríssimo plano” na trilha sonora, sem a voz do protagonista superposta, oferecendo ao espectador a sua “excepcionalidade sonora”. Teríamos aí, certamente, mais acesso ao excesso da interpretação virtuosística de Celestino, característica da canção romântica da época, aos detalhes do arranjo e a um grau bem mais elevado de qualidade sonora. Experimentaríamos, pois, o caráter espetacular da canção. Excesso e espetáculo. Melodrama?

Na cena em análise, entretanto, a voz de João Francisco liga a escuta à experiência cotidiana, como disse Ortega, e os efeitos derivados das virtudes expressivas da canção estão substancialmente atenuados pelo modo realista como a música soa, equalizada para parecer que emana de um fonógrafo em ambiente externo, obliterada por ruídos e, principalmente, pela superposição da voz do protagonista, que canta de modo bem informal, sem buscar uma sincronização

8 No original: “[...] *las canciones son interpretadas por actores sin trayectoria ni aura estelar como cantantes, por voces que carecen de las cualidades vocales del intérprete profesional*”.

9 No original: “[...] *excepcionalidad sonora de la canción, (...) y ligan la escucha a la experiencia cotidiana*”.

precisa com a voz de Celestino e sem preocupação rigorosa com a afinação¹⁰, em um regime próximo ao que Gorbman (2012, p. 23) classificou como *canto amador*.

Eu chamo tais cenas de um 'canto amador', por falta de outro termo conciso para um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional e é feito com o som sincronizado com índices adequados de realismo espacial, e sem o apoio mágico de uma orquestra. É uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema.

Gorbman (2012, p. 40) vê esse tipo de canto amador como "uma forma essencial de evocar personagens, subjetividade e inter-relações", ressaltando aproximar-se este de um registro mais realista de uso da canção e do canto no filme, uma vez que são os próprios atores, em cena, que, independentemente de qualquer perfeição técnica na execução, entoam músicas voltadas a expressar sua intimidade e/ou criar ou reforçar vínculos com outro(s) personagem(ns). Segundo ela, o canto amador "é uma performance que partilha dos códigos de realismo e, ao mesmo tempo, raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece" (GORBMAN, 2012, p. 26).

É a partir da cena do quarto que "Noite cheia de estrelas" assume o protagonismo na narrativa de *Madame Satã* e entra em cena, sempre em pontos de clímax narrativo e associada ao casal. Essa canção retorna quando, após sair da prisão e saber da morte de Renatinho, João vai tomar um banho de mar. Ele deita na areia, olha para cima e um plano subjetivo nos mostra nuvens densas se movimentando no céu. Parecendo emanar das nuvens, ouvimos a voz de Celestino misturada ao som do vento e aos ruídos do mar. Por breves segundos, a música parece estar em uma dimensão metadieética, ou seja, parece que estamos ouvindo o que o personagem está a "ouvir" em sua memória. O corte para a cena seguinte revelará que a canção está sendo tocada em um rádio no bar do Amador.

10 Ouvidos musicais perceberão que o personagem canta em uma tonalidade diferente da de Vicente Celestino.

As últimas duas intervenções de “Noite cheia de estrelas” acontecem pouco tempo depois, na sequência que nos mostra a primeira apresentação em palco de João Francisco. Com um arranjo que a transforma em um choro-canção, a música inteira é interpretada pelo protagonista no show que faz para Laurita no bar do Amador. Durante quase toda a performance, o personagem começa a cantar de modo intimista, quase sussurrando na região médio-grave. Dessa vez, a afinação está perfeita e o arranjo conduz a uma apoteose final em regime espetacular, quando João passa a cantar em falsete, finalizando em *fortissimo* com um *glissando* ascendente para a tônica em um registro agudo, numa performance que ele conclui de braços abertos, olhando para o alto, como se a dedicasse à memória daquele para quem cantou essa música no passado (Figura 4).



Figura 4: Primeira apresentação em palco de João Francisco

Fonte: *Madame Satã*.

Após os aplausos, um elipse nos leva a um momento em que João Francisco e Amador estão sozinhos, fechando o estabelecimento. Essa cena começa com a última intervenção da canção-tema, desta vez no regime do *canto amador* e na voz do dono do bar. O cantarolar de Amador, carregado de emoção, e a encenação – planos próximos do rosto do personagem nos permitem enxergar a

emoção em seus olhos – nos induzem a inferir que o dono do bar também nutre sentimentos paternais (ou até mesmo românticos) por João, pois ele também diz “Quero matar meus desejos/ Sufocá-la com os meus beijos”. Eis uma boa evidência empírica de que Gorbman (2012, p. 26) está certa ao dizer que o *canto amador* é um recurso de natureza realista, mas “raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece”.

Em seu segundo filme com protagonista gay, realizado doze anos depois, o programa *cinemusical* de Ainouz sofre uma transformação importante. Enquanto em *Madame Satã* predominam as canções pré-existentes no plano diegético, em *Praia do Futuro* a dimensão extradiegética do filme passa a ser ocupada por música instrumental original assinada pelo compositor alemão Volker Bertelmann, mais conhecido como Hauschka, especialista em composição de música para cinema e peças para piano preparado¹¹. O projeto, entretanto, também aciona canções e mantém importantes vínculos de estilo com *Madame Satã*: a natureza transnacional das canções, o recurso ao canto amador superposto a uma canção gravada em momento-chave da progressão dramática do par romântico e a construção da posição político-afetiva do filme em relação ao protagonista.

Donato, Konrad e Christophe: como destroços na areia molhada¹²

Planos aéreos de dunas e de hélices de captação de energia eólica nos mostram duas pessoas praticando motocross (Figura 5), enquanto ouvimos uma pulsação propulsiva de música eletrônica como acompanhamento de uma voz masculina rascante cantando uma canção em inglês. A música é “Ghost Rider”, composta por Martin Rev e Alan Vega e gravada, em 1977, pelo Suicide, duo estadunidense ligado ao movimento *electropunk* da cena nova-iorquina nas décadas de 1970 e 1980, gênero da música eletrônica que se tornou conhecida também como *queercore* ou *homocore*.

11 *Piano preparado* é o nome que se dá a um piano tradicional que tem a sua sonoridade modificada por objetos (moedas, parafusos, tarraxas etc.) colocadas nas cordas ou nos martelos do instrumento.

12 Em livre tradução, trecho da letra de “Aline”: “[...] *comme une épave/ sur le sable mouillé* [...]”, no original.



Figura 5: Plano da sequência de abertura de *Praia do Futuro*

Fonte: *Praia do futuro*.

Praia do futuro, como já dissemos, investe bem mais do que *Madame Satã* em música instrumental extradiegética. Composta por Hauschka e executada por violino, violoncelo, guitarra elétrica e piano preparado, essa música, ao longo de todo o filme, afeta a audiência com um *páthos* suavemente melancólico que adere aos conflitos do protagonista. Para isso, o compositor recorre a tonalidades menores, andamentos lentos, melodias de caráter *cantabile* e estrutura harmônica triádica com pouco movimento. Essa estratégia começa a ser posta em prática logo no início do filme, na cena em que vemos Donato sozinho, pouco tempo após fracassar no salvamento de um homem.

Desse momento em diante, essa atmosfera musical é convocada em momentos intimistas do protagonista, como, por exemplo, nas imagens subaquáticas dele nadando que encerram a primeira seção da narrativa e nos planos que o mostram caminhando sozinho à noite nas ruas de Berlim, indeciso quanto a ficar na Alemanha ou voltar para o Brasil. Mesmo na cena que nos informa que Donato decidiu ficar em Berlim e, aparentemente, com Konrad, a música mantém um caráter triste, magnificado pela estratégia audiovisual empregada: em uma *mise-en-scène* que nos mostra o casal dançando em uma casa noturna, todos os sons do espaço fílmico são anulados e o que ouvimos é, mais uma vez, uma música instrumental melódica,

lenta e em tonalidade menor, parecendo, tal como acontece em *Madame Satã*, atuar mais aderida ao posicionamento do filme em relação ao protagonista do que ao momento festivo do casal. Como defendem Vitier e Rivero (2008 apud PIEDRAS; DUFAYS, 2018, p. 9, tradução nossa), “expressar a posição dos realizadores perante o que narram”¹³ é uma das operações que uma canção pode realizar em um filme.

A única vez em que a música apresenta sinais de apaziguamento e esperança em tonalidade maior é no início da cena final, quando os conflitos parecem estar superados e um plano aéreo que rima com a abertura nos mostra duas motos conduzindo Donato, Konrad e Ayrton em uma estrada vazia e nublada (Figura 6), para um futuro aparentemente redentor, em uma viagem que nos faz crer na possibilidade de um final feliz para o casal após um tempo de separação e o enfrentamento, por Donato, de tudo aquilo que o impedia de viver plenamente sua relação com Konrad: a aceitação de sua sexualidade por sua família, representada pela reconciliação com seu irmão, e de sua própria fragilidade e falibilidade, expressa no texto epistolar amoroso e de autorreconhecimento que encerra o longa-metragem e aquela parte da jornada do protagonista.



Figura 6: Plano da sequência final do *Praia do Futuro*

Fonte: *Praia do futuro*.

13 No original: “[...] expresar la posición de los realizadores ante lo que narran”.

Ao menos na música, a alegria dura pouco. Após um breve desenvolvimento em dó maior, o centro tonal migra para a tonalidade relativa de lá menor, e a mesma atmosfera de desassossego retorna no fim da história, em conjunção com a neblina, a estrada vazia e as palavras de amor fraternal e de reconciliação consigo mesmo do protagonista. Assim, embora a narrativa conclua em um momento redentor de conciliação, a trilha sonora – música e voz *over* – e as imagens das brumas que envolvem os personagens em muito contribuem para uma percepção de que o filme quer nos dizer que a história dos conflitos não terminou ali. E que a luta é para sempre.

O programa de canções do filme, como vimos, se impõe já na cena de abertura, com uma música que, entre outras coisas, é um signo dos rituais de socialização festiva da cena gay de Nova Iorque. Discutindo questões relacionadas aos processos de identificação que um filme mobiliza nas plateias, Kassabian (2001, p. 2-3) propõe que, no cinema, projetos musicais baseados em compilação de canções estabelecem o que ela chama de *affiliating identifications*, vínculos com a memória e com o repertório cultural do espectador e laços com associações externas ao filme. Para Ortega, canções populares preexistentes ativam afetos nos espectadores não somente em relação aos personagens e a situações dramáticas, “mas também às intensas relações intertextuais derivadas do reconhecimento de canções e intérprete”¹⁴ (2018, p. 67, tradução nossa). Lanin e Caley (2005), citados por Pablo Piedras e Sophie Dufays (2018, p. 9, tradução nossa), dizem que “os efeitos específicos das canções preexistentes procedem de sua qualidade de alusão cultural e intertextual”¹⁵. Esses autores nos impelem a interpretar o sintagma audiovisual da abertura de *Praia de futuro* como uma estratégia de endereçamento da obra à memória de determinado público que reconhece a carga simbólica de “Ghost Rider”, dando início a um processo de identificação no espectador implícito na obra. Como veremos a seguir, a música da cena gay da noite de Berlim é um

14 No original: “[...] sino también a las intensas relaciones intertextuales derivadas del reconocimiento de canciones y intérprete”.

15 No original: “[...] los efectos específicos de las canciones preexistentes proceden de su calidad de alusión cultural e intertextual”.

dos elementos importantes da *paisagem sonora afetiva*¹⁶ (VERNON, 2013, p. 388) transnacional do filme. A canção *queercore* do Suicide estabelece também outros laços com uma narrativa fortemente marcada pelo tropo dos super-heróis dos quadrinhos, como Aquaman, Speed Racer e Motoqueiro Fantasma, nome que o personagem Ghost Rider recebeu na edição brasileira da revista e que, no filme, é literalmente associado pelo jovem Ayrton a Konrad, por causa de sua moto.

O repertório de canções de *Madame Satã* tem uma presença forte de sambas e choros, mas tem o tango como canção-tema e música instrumental extradiegética, e a *chanson* "Nuits d'Alger" como espelho do caráter transnacional da paisagem radiofônica da época em que viveu o João Francisco histórico. Essa natureza transnacional é ampliada no projeto de canções globalizado de *Praia do futuro*. Os planos iniciais que nos mostram as dunas do Ceará têm como *valor acrescentado* um signo musical da cena gay nova-iorquina fixado no final do século passado. A paisagem musical multicultural da noite gay berlinense é construída por meio de cenas em casas noturnas onde personagens e espectadores ouvem, por exemplo, a voz da egípcia Fatma Zidan cantando "Yoma" em idioma nativo, acompanhada pelo grupo Oriental Mood, um trio dinamarquês especializado em música turca e de países árabes. Esse projeto de canções globalizado é completado por "Heroes", grande sucesso do inglês David Bowie, que escutamos ao longo dos créditos finais, cantada em inglês e em alemão, e por "Aline", canção romântica composta e interpretada por um francês, produzida por um francês e um italiano¹⁷, operando como elemento modulador da representação de afetos entre um brasileiro do Ceará e um alemão, em Berlim.

Na história de João Francisco e Renatinho, "Noite cheia de estrelas" empresta seu parnasianismo trágico ao encontro sem final feliz entre João Francisco e Renatinho. Em *Praia do futuro*, Aïnouz constrói uma cena de afetos e desejos entre Donato e Konrad ao som da canção romântica "Aline", primeiro grande êxito comercial

16 *Affective soundscape*, no original.

17 "Aline" foi produzida por Jean Michel Jarre e Umberto Tozzi.

internacional do cantor e compositor francês Christophe, lançada em 1965. De forma diferente do que fez em seu longa-metragem de estreia, neste caso, a canção escolhida pelo diretor não se desdobra em canção-tema nem carrega qualquer valor situacional histórico para a narrativa. Há, contudo, importantes pontos em comum entre as duas cenas. Assim como acontece na canção cantada por Celestino, é também uma *história dolorosa* que o eu lírico de “Aline” nos conta, chorando, gritando e recorrendo à metáfora de destroços de um naufrágio na areia do mar¹⁸.

“Noite cheia de estrelas” e “Aline” são canções românticas que narram relações amorosas em descompasso, dor e abandono; declarações que não parecem chegar aos ouvidos de suas destinatárias; juras de amor sem efeito e retorno. As palavras das duas canções, assim, se articulam não somente com o momento específico em que são acionadas, mas com o que ocorre de forma mais ampla na narrativa fílmica, uma vez que o afeto e o desejo que os dois casais protagonistas experimentam se transmutam em dor (pela morte de Renatinho enquanto João cumpria pena na cadeia) e abandono (pelo término temporário da relação de Donato com Konrad).

No filme, ouvimos “Aline” logo após a chegada de Donato a Berlim. Vindo do Brasil para viver sua relação com Konrad, este último, na sala do seu apartamento, coloca para tocar a canção de Christophe, que ele acompanha cantando e dançando, performando para seu interesse afetivo de forma divertida e sedutora. Nesta situação, porém, ao contrário do que ocorre com João Francisco em *Madame Satã*, Donato não foge da demonstração de afeto de Konrad, e sim junta-se a ele para cantar e dançar a *chanson* (Figuras 7 e 8), em um encontro de corpos repleto de expressões de fisicalidade e virilidade que culminará em mais uma cena de sexo entre os parceiros.

18 “J’avais dessiné sur le sable/ Son doux visage qui me souriait/ Puis il a pluie sur cette plage/ Dans cet orage, elle a disparu/ Et j’ai crié, crié, Aline, pour qu’elle revienne/ Et j’ai pleuré, pleuré, oh! j’avais trop de peine/ Je me suis assis auprès de son âme/ Mais la belle dame s’était enfuie/ Je l’ai cherchée sans plus y croire/ Et sans un espoir, pour me guider/ Et j’ai crié, crié, Aline, pour qu’elle revienne/ Et j’ai pleuré, pleuré, oh! j’avais trop de peine/ Je n’ai gardé que ce doux visage/ Comme une épave sur le sable mouillé”.



Figura 7: Nonato e Konrad dançam "Aline"

Fonte: *Praia do futuro*.



Figura 8: Nonato e Konrad dançam "Aline"

Fonte: *Praia do futuro*.

Se em *Madame Satã* é o protagonista quem canta para Renatinho, no segundo filme *queer* de Aïnouz, o canto é assumido pelos dois amantes. Konrad canta acompanhando a primeira parte da gravação de Christophe sozinho, mas Donato logo se junta a ele, em voz e corpo, partilhando desejos em comunhão. Em sintonia com o caráter romântico da melodia de Christophe e da performance do casal, a relação sexual experienciada por eles na cena que sucede imediatamente

a execução da música é apresentada sem a exploração gráfica do ato sexual em si – focada apenas nos beijos e carícias trocados –, em um ambiente doméstico e totalmente privado – a casa de Konrad (Figura 9) –, ao contrário da primeira relação mostrada no filme, em que o ato sexual é mostrado de forma mais explícita e carnal – com ênfase na penetração de Donato por Konrad, sem troca de beijos ou carícias entre eles – em um ambiente praticamente público – dentro do carro de Donato, estacionado à beira de uma avenida (Figura 10).

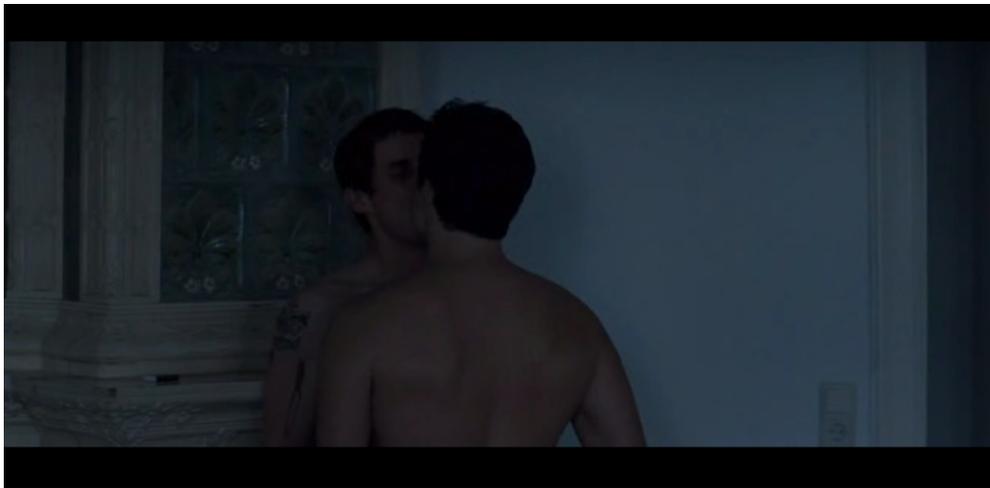


Figura 9: O ato sexual na casa de Konrad

Fonte: *Praia do futuro*.



Figura 10: O ato sexual no carro

Fonte: *Praia do futuro*.

Na nossa análise das operações de “Noite cheia de estrelas” em *Madame Satã*, propusemos que a superposição do canto amador, fora de sincronismo e da tonalidade da gravação, ao “borrar” as estratégias de encanto intrínsecas à canção, inscreve a cena em um regime realista que liga a escuta ao cotidiano e se afasta do melodrama. Já na cena em que Donato e Conrad dançam e cantam “Aline”, essa estratégia também está em jogo no início da cena, mas agora em uma chave que tem um toque de comicidade, derivada do evidente exagero na interpretação de Konrad. Esse *pathos* descontraído e alegre permanece quando Donato entra em quadro cantando e dançando a segunda estrofe da canção junto com Konrad. Após a primeira exposição completa da canção, no entanto, o canto amador do casal fica mais rarefeito e a voz romântica de Christophe explode em primeiro plano na trilha sonora, despejando romantismo sobre as imagens que nos mostram corpos que dançam, brincam de luta, sorriem e trocam carícias.

A música e a potência política dos corpos

Segundo a pesquisadora Geisa Rodrigues (2011, p. 140), até o fim da década de 1990, as representações de *Madame Satã* caminhavam, via de regra, em três sentidos:

o personagem como representante da memória do Rio de Janeiro (Lapa, malandragem, boemia e samba compondo este universo); a abordagem a partir da ‘peculiar’ combinação homossexual/valente; e o seu papel como representante de um universo marginal e excluído, em particular a partir da experiência da prisão.

Para Rodrigues (2011, p. 140), o filme de Aïnouz marca um ponto de virada nas representações do personagem histórico “principalmente por revelar uma potência política para seu corpo pouco explorada até então”. Mais aderido a um compromisso com a representação realista em *Madame Satã* e mais próximo do artifício em *Praia do futuro*, os projetos musicais dos dois filmes são recursos importantes na estratégia de composição audiovisual dessa potência, pela via do afeto. As versões instrumentais de “Nuits d’Alger” e “Tango romântico” soam,

em *Madame Satã*, como a voz do filme declarando a empatia da obra com o seu personagem e solicitando a aderência afetiva do espectador em relação a João Francisco. Donato, igualmente, é acompanhado, em sua trajetória dramatúrgica, por uma música suave, melódica e melancólica que manifesta claramente o posicionamento político-afetivo do filme em relação à relevância simbólica do seu protagonista. Além disso, nos dois casos, fica claro que a estética *queer* de Karim Aïnouz não rejeita o “melo” do melodrama, ou seja, não rechaça o artifício de utilizar a música extradiegética para representar subjetividades e construir o vínculo afetivo entre o espectador e o protagonista.

Nas duas obras, as canções desenham uma paisagem midiática transnacional, buscando estabelecer uma “identidade coletiva e relações intertextuais que vinculam diferentes tempos, geografias e culturas”¹⁹ (ORTEGA, 2018, p. 79, tradução nossa). Canções são chamadas à causa em momentos nos quais a potência política dos corpos aparece em relevo na encenação. Propusemos que, na cena no quarto de João Francisco, o canto amador opera interditando o exagero e o espetáculo próprios do modo de usar canções nos melodramas. Já no apartamento de Konrad em Berlim, quando a voz de Christophe passa a ocupar o primeiro plano, os excessos românticos de “Aline” ocupam o proscênio. Em *Madame Satã*, entretanto, a mesma canção romântica que soa borrada pelo canto amador e pelos sons ambientes nas cenas do quarto e da praia vai explodir em espetáculo audiovisual no primeiro número musical de João Francisco no palco.

Moldados com aderência às premissas do *New Queer Cinema*, Donato e João Francisco são seres de linguagem ambíguos, contraditórios, em conflito. Na tela e nos alto-falantes, João e Donato são corpos, afeições e desejos transgressores, representações audiovisuais de identidades e experiências *queer* complexas que rechaçam as simplificações redutoras do personagem-tipo. A música dos dois filmes, envolvendo, em uma mesma rede de afetos, a obra, os protagonistas e o espectador, é um *valor acrescentado* que convoca o fruidor a “colar” nos

19 Ortega analisa projetos musicais de filmes de Almodóvar. No original: “[...] *identidad colectiva y relaciones intertextuales que vinculan diferentes tiempos, geografías y culturas*”.

personagens e celebrar a identidade *queer*, em um regime no qual estratégias musicais realistas e melodramáticas trabalham lado a lado como “veículos de emoção e de afetos, instrumentos de identificação e de distanciamento, vetores de alusão cultural, catalisadores de memórias individuais e coletivas” (PIEDRAS; DUFAYS, 2018, tradução nossa)²⁰. Decerto, não foi à toa a escolha de “Heroes”, de David Bowie, para os créditos finais de *Praia do futuro*.

Referências

BORDWELL, D. *Narration on fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CHAUVIN, I. D. Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes. *452°F*, Barcelona, n. 14, p. 45-68, 2016.

CHION, M. *Audio-vision*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.

COLLIER, S. *Carlos Gardel: su vida, su música, su época*. Santiago: Ariadna, 2003.

GORBMAN, C. O canto amador. In: SÁ, S. P. de; COSTA, F. M. (org.). *Som + imagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 23-41.

KARIM Aïnouz. In: IMDB. [S. l.: s. n.], [2019]. Disponível em: <https://imdb.to/2zzg87H>. Acesso em: 15 fev. 2019.

20 Citação extraída da contracapa do livro *Conozco la canción*. No original: “[...] vehículos de emoción y de afectos, instrumentos de identificación y de distanciamiento, vectores de alusión cultural, catalizadoras de memorias individuales y colectivas”.

KASSABIAN, A. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nova Iorque: Routledge, 2001.

LACERDA, C. New Queer Cinema e o cinema brasileiro. *In: MURARI, L.; NAGIME, M. (org.). New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 122-127.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2002. 1 vídeo (105 min).

ORTEGA, M. L. Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI. *In: PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. (org.). Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018. p. 65-88.

PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. (org.). *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018.

PRAIA do futuro. Direção: Karim Aïnouz. São Paulo: Coração da Selva, 2014. 1 vídeo (106 min).

RICH, B. R.. "New Queer Cinema: versão da diretora". *In: MURARI, L.; NAGIME, M. (org.). New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015, p. 18-29.

RODRIGUES, G. *Madame Satã: desconstruindo a cena*. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 139-160, 2011.

TRIER, L. von; VINTERBERG, T. *Dogma 95*. Copenhagen: [s. n.], 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2ZOggL3>. Acesso em: 12 jun. 2019.

VERNON, K. M. Almodóvar's Global Musical Marketplace. *In*: D'LUGO, M.; VERNON, K. M. *A companion to Pedro Almodóvar*. Oxford: Blackwell, 2013. p. 387-411.

Submetido em: 3 jul. 2019 | aprovado em: 22 nov. 2019

Bela, recatada e do bar: memes de internet, política e gênero¹

Beautiful, demure and of the pub: internet memes, politics and gender

Rayza Sarmiento² e Viktor Chagas³

1 Uma versão anterior deste texto foi apresentada no VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (VII Compolítica).

2 Professora da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutora em Ciência Política (UFMG). Coordena o Grupo de Pesquisa em Gênero, Comunicação, Democracia e Sociedade (GCODES). E-mail: rayzasarmiento@gmail.com.

3 Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História, Política e Bens Culturais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Pesquisador associado ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Democracia Digital (INCT.DD). E-mail: viktor@midia.uff.br.

Resumo

Neste artigo, a partir da observação das reações nos sites de redes sociais à reportagem publicada pela *Veja*, em 18 de abril de 2016, intitulada “Bela, recatada e do lar”, interessa-nos compreender como as internautas operacionalizaram crítica ironizando os adjetivos empregados para qualificar Marcela Temer. As cenas discursivas, construídas pelas mulheres que acionam a tríade de palavras da manchete, mobilizam questões caras ao feminismo, como o debate sobre a relação público/privado e horizontes em que a autonomia e autodeterminação das mulheres se constroem. Para testar essa hipótese, foram coletadas e analisadas imagens publicadas no Tumblr.

Palavras-chave

Feminismo, memes de internet, democracia.

Abstract

By verifying reactions on social network sites to the story published by *Veja Magazine* on April 18th, 2016, titled “Bela, recatada e do lar” (literally “beautiful, elegant and domestic”), we analyze how internet users operationalized criticism by means of irony concerning the adjectives employed to qualify Marcela Temer. The discursive scenes constructed by women who trigger the triad of the headline mobilize issues relevant to feminism, such as the debate about the relation between public and private and the horizons where autonomy and self-determination of women are built. To test this hypothesis, we collected and analyzed images published on Tumblr.

Keywords

Feminism, internet memes, democracy.

Introdução

Entre janeiro de 2011 e maio de 2016, o Brasil não teve primeira-dama. Quem ocupou o posto mais alto do executivo foi Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), a primeira mulher a assumir a Presidência da República. Durante o conturbado processo de seu impeachment, um texto jornalístico trouxe à tona debates sobre expectativas e julgamentos sociais acerca das mulheres. Dilma não estava explicitamente nas linhas da notícia, mas nas entrelinhas. Este texto analisa os memes de internet produzidos após a veiculação, em abril de 2016, pela revista *Veja*, da matéria intitulada "Bela, recatada e do lar", um perfil da ex-primeira-dama Marcela Temer, esposa do ex-presidente Michel Temer do então Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). O contexto político nacional era marcado à época pelo processo de impeachment da petista. Rousseff ainda não estava afastada em definitivo do cargo, mas a imprensa já cogitava como seria o governo Temer e trazia à cena política a figura da "quase primeira-dama", a partir de atributos que valorizavam uma imagem de distanciamento em relação à esfera do poder e submissão aos papéis maternal e doméstico.

A apresentação de Marcela Temer aos brasileiros e brasileiras a partir daquele texto e das três palavras que lhe definiram não é singular se olharmos para o contexto internacional. Os estudos focados na forma como a imprensa realiza a cobertura das primeiras-damas salientam padrões similares. Nos Estados Unidos, atestam Finneman e Thomas (2014), as *first ladies* ainda encarnam as expectativas sobre as mulheres do país. São julgadas a partir do que se espera como um papel aceitável, encampando assim a divisão entre público e privado a que boa parte da teoria feminista se mostra crítica (PATEMAN, 1994; OKIN, 1989).

Entre as funções das primeiras-damas destacadas pela imprensa estão as de cuidadora da casa, responsável pelo cardápio, decoração e mobílias da residência oficial, devoção à maternidade (WATSON, 1998; BEASLEY, 2005; EDWARD; CHEN, 2000; SCHARRER; BISSEL, 2000), bem como envolvimento em "defesa de causas

sociais” (WATSON, 1998, p. 166), o que gera uma visibilidade midiática positiva para a própria atuação do presidente. Templin (1999) afirma que uma das funções principais é propagar a ideia da heterossexualidade do homem eleito.

Nas últimas décadas, o envolvimento das *first ladies* em campanhas, ou mesmo a atuação direta na política, como o caso de Hillary Clinton, tensionou essa cobertura. Hillary é tida como um ponto de inflexão diante das mulheres anteriores, mas é tratada de forma pejorativa. Foi colocada em oposição a Barbara Bush, narrada como a esposa que abriu mão de suas ambições pessoais para ser “a grande mulher atrás de um grande homem” (EDWARD; CHEN, 2000, p. 373). Essa cobertura corrobora a ideia de que quando elas se envolvem no fazer político (*policy making*), a mídia tende a ser mais crítica, dado que estão ocupando um lugar a que não eram tradicionalmente “destinadas” (BEASLEY, 2005; SCHARRER; BISSEL, 2000). Edward e Chen (2000) sustentam que a relação marital com os presidentes torna essas mulheres figuras públicas, mas todas as expectativas sobre elas recaem para que se mantenham fieis à esfera do privado. Segundo as autoras, mesmo não tendo sido eleitas, elas são frequentemente fiscalizadas.

A matéria supracitada da *Veja* sobre a “bela, recata e do lar”, deixa claras quais as expectativas sobre o papel das mulheres e de uma futura primeira-dama. O texto foca na sua rotina de cuidados estéticos e na devoção ao marido e filho. Entretanto, esse perfil sobre Marcela Temer não foi recebido sem resistência pelas mulheres brasileiras. Uma das respostas críticas a essa vinculação exclusiva aos espaços doméstico e familiar se deu sob a forma de uma série de memes de internet. As palavras da manchete foram convertidas em uma *hashtag* e trouxeram à tona debates sobre a relação entre as mulheres e a vida pública.

Neste artigo, interessa-nos compreender, junto da literatura feminista, como as internautas operacionalizaram sua crítica ironizando os adjetivos empregados para qualificar Marcela Temer.

Para realizar essa discussão, coletamos 339 posts do Tumblr⁴, integrantes da curadoria prévia de um coletivo virtual⁵, e analisamos uma amostra dessas imagens a partir de dimensões como: o uso do corpo; a desconstrução de comportamentos públicos associados às mulheres apresentadas nas peças visuais; e a ocupação de espaços historicamente associados aos homens. Procuramos discutir os principais pontos levantados pela literatura a respeito das expectativas sociais construídas em torno do papel das mulheres na política, bem como avaliar de que modo os memes políticos e sobre a política têm sido empregados como recursos de crítica social e ativismo.

Feminismo, ativismo e memes de internet

O feminismo, em suas múltiplas faces, denuncia há décadas a pouca presença das mulheres em espaços políticos, sobretudo os eletivos e decisórios. Com exceção dos países nórdicos, é sabido que temos uma sub-representação feminina nos espaços políticos formais. Os dados da União Interparlamentar (UIP) atestam que, para os parlamentos nacionais, foram eleitas, em 2016, no mundo todo, cerca de 23% de mulheres.

A baixa presença feminina na política se liga às desigualdades estruturais (YOUNG, 1990) com base nas quais as sociedades foram erigidas, com desvantagens para as mulheres. Isto é, não são apenas manifestações individuais que acompanham umas ou outras, mas uma construção histórica que limita o exercício pleno da autonomia feminina (BIROLI, 2013) e as associa diretamente ao que é entendido como privado ou não político (OKIN, 1989).

Pateman (1994, p. 22) afirma que “a estrutura de nossa sociedade e de nossas vidas cotidianas incorpora a concepção patriarcal de diferença sexual”,

4 Mais especificamente, da página “Bela, Recatada e do Lar”. Disponível em: <https://bit.ly/3dLbulM>. Acesso em: 8 jun. 2020.

5 A página do Tumblr “Bela, Recatada e do Lar” foi criada por um coletivo feminista anônimo. As imagens publicadas no blog foram enviadas voluntariamente por mulheres de todo o país. Ao trabalhar com estes conteúdos, reconhece-se o duplo caráter de mediação na amostra, já que não é possível afirmar que todas as imagens enviadas foram efetivamente publicadas. Entretanto, o fato de que a base de dados foi composta por imagens enviadas voluntariamente para publicação e compõe um conjunto coeso favorece a análise.

de forma que as atividades desempenhadas por mulheres e homens e as expectativas sobre suas formas de vida são diretamente impactadas por essa diferença. A autora pondera que a existência de uma esfera pública só ganha sentido se oposta à “sujeição natural que caracteriza o domínio do privado” (Ibid., p. 28).

Dessa forma, não só o sujeito mulher foi tornado parte de uma estrutura oposta ao público, mas várias questões que se ligam diretamente ao privado por muito tempo não foram alvo de discussões políticas ou problematizadas, como se fossem *naturais*. Foi assim, nos diz Okin (1989), que a família foi entendida como um espaço em que as desigualdades não se manifestam e em que as relações de poder são apagadas. Entre essas atividades, destacam-se principalmente o uso diferenciado do tempo, o cuidado com a família e a maternidade, sendo que “a responsabilidade prioritária das mulheres pelas crianças é reforçada, por exemplo, pela ausência ou exiguidade da licença-paternidade” (BIROLI, 2014, p. 42).

Essas dimensões terão implicações diretas nas construções simbólicas sobre os papéis que as mulheres podem desempenhar, especialmente nas esferas formais de poder e decisão. Os meios de comunicação, em especial o jornalismo, são agentes que colaboram para a reprodução desses padrões (ROSS, 2002; SARMENTO, 2017).

Enquanto movimento político, os feminismos brasileiros, em suas diferentes configurações, atuam para a desconstrução dessas barreiras físicas e simbólicas (PINTO, 2003). A atuação política, desde as campanhas pelo sufrágio, passando pelo aguerrido enfrentamento ao regime ditatorial e todo envolvimento, já no período democrático, de construção de políticas públicas fundamentais para as mulheres (ALVAREZ, 2014) evidencia que a luta pela ocupação desse espaço público é histórica no país. Mais recentemente, com a pluralização do movimento feminista, emergência de diferentes atrizes e formas de organização (ALVAREZ, 2014), a internet tem sido uma arena em que essas disputas se processam frequentemente, a partir do ativismo feminista on-line.

O que temos acompanhado recentemente, no Brasil e em outros países do mundo, nas plataformas digitais de mídias sociais, deixa claro que coletivos

virtuais e movimentos sociais têm procurado reforçar o lugar da mulher no debate político. Trata-se não apenas de um questionamento sobre a competência desse papel feminino, mas também de uma redefinição desse mesmo ativismo. Sob forma de ações coletivas conectadas (BENNETT; SEGERBERG, 2012; SHIFMAN, 2014; CHAGAS et al., 2017), a atuação desses coletivos nas mídias sociais tem reconfigurado a compreensão sobre os efeitos dos protestos políticos e atuado no limite entre o lúdico e o disruptivo, explorando a via da transgressão encenada por meio da brincadeira política (BENNETT, 1979). Entre 2015 e 2017, a internet brasileira viu ser popularizado um modelo de ação coletiva feminista baseada na produção de memes e depoimentos atrelados a expressões convertidas em *hashtag*⁶.

Tem-se como resultado uma experiência solidária e catártica, em que os muitos relatos ganham não somente reconhecimento, mas visibilidade, furam a fronteira dos laços fortes e alcançam novos públicos. É um gênero de meme que Shifman (2014) descreveria como de ação popular e cuja principal finalidade, como afirmam Chagas e Toth (2016), é demonstrar engajamento ao próximo. Neste tipo de conteúdo serial, o sentido das publicações é dado pelo conjunto, como se a leitura de uma peça visual em avulso não desse conta plenamente de seu propósito, mas o volume de interações ajudasse a compor todo o roteiro a partir de cenas discursivas independentes, como esquetes.

Neste gênero de meme, o humor não é um elemento imprescindível, se não pelo que Arthur Asa Berger (2012; Cf. SOSA-ABELLA; REYES, 2014; SHIFMAN, 2012) caracteriza como uma função de alívio e resistência, própria de indivíduos ou grupos minoritários. O saldo é percebido como uma experiência de ativismo

6 Memes são, de acordo com Shifman (2014), grupos de conteúdos digitais que compartilham um sentido comum e se materializam, com referência uns aos outros, sob a forma de imagens, vídeos virais e similares. Os memes de internet têm se constituído como um objeto prolífico de investigações e um campo emergente de pesquisa tem se originado a partir desses esforços. Vale lembrar que o conceito foi originalmente proposto por Richard Dawkins (1976), décadas antes do surgimento e da popularização da internet, e tinha por objetivo reconhecer o processo de reprodução cultural e difusão de ideias entre os indivíduos. Mais tarde, o conceito é apropriado e passa a designar conteúdos digitais que são passados adiante no âmbito das comunidades on-line. A leitura que é feita neste artigo sobre o conceito de meme parte desta resignificação da categoria, e, portanto, abrange também a própria prática de disseminar conteúdos por meio de *hashtags*. *Hashtags* são marcadores virtuais que podem identificar assuntos ou permitir a recuperação de informações. Nos sites de redes sociais, como Twitter, Tumblr, Facebook, as *hashtags* se tornaram uma forma comum de identificar campanhas de ação coletiva, como #metoo, #meuamigosecreto e outras.

do cotidiano, capitaneado por uma palavra de ordem centralizadora dos discursos, que acaba por condicionar e constituir a própria audiência.

De acordo com Papacharissi e Oliveira (2012), o indexamento a partir de uma *hashtag* funciona como um noticiário “afetivo”, misturando emoção e opinião pessoal, a tal ponto que Hopke (2015) enxerga nesse processo a constituição de públicos específicos, conectados a partir da *hashtag*. Bennett e Segerberg (2012) identificam esses públicos como redes difusas, com “frouxa coordenação” e compostas por indivíduos movidos por seus interesses particulares e enquadramentos pessoais de ação.

Os memes de ação popular são aqueles que mais claramente estão associados a uma disseminação rápida da informação por meio da alternância entre ampliações e variações da mensagem pelos *fandoms* políticos (Cf. SANDVOSS, 2013). Além das ações coletivas feministas, como #belarecatadaedolar, outros movimentos similares têm levantado temáticas que discutem desigualdades, como a questão do racismo e da violência racial explorados pelo movimento #BlackLivesMatter (CARNEY, 2016). Mas é a profusão de campanhas de reconhecimento feminino que mais chama atenção para o emprego de memes como recurso tático.

As ações orquestradas por grupos feministas não são exclusividade dos coletivos e movimentos sociais brasileiros e nem se resumem à “política das *hashtags*”. Um dos primeiros registros de respostas satíricas femininas através de memes ocorreu em outubro de 2012, quando o candidato republicano à Presidência, Mitt Romney, respondeu a uma pergunta sobre desigualdade salarial feita por uma eleitora durante um debate televisivo. O candidato então disse que procurou grupos de mulheres e pediu por indicações de profissionais qualificadas, ao que teria recebido “fichários cheios de mulheres” (“*binders full of women*”, no original). A expressão depreciativa foi rapidamente transformada em bordão e figurou em uma série de memes de discussão pública.

Banet-weiser e Miltner (2016) sustentam que a popularidade de diferentes ações coletivas feministas a partir de *hashtags* como #everydaysexism e

#bringbackourgirls veio acompanhada de uma resposta conservadora⁷. Não se pode negar, no entanto, a importância dessas ações coletivas feministas na construção de uma agenda para discussão sobre questões concernentes a desigualdades de gênero (RENTSCHLER; THRIFT, 2015; TAY, 2014).

O episódio que deu origem a #belarecatadaedolar é um claro exemplo de como funciona este tipo de ação coletiva conectada. Apesar de conformarem uma paisagem comum, as postagens pouco dialogam entre si. Trata-se de um amontoado de relatos pessoais que disputam diferentes enquadramentos de ação sob uma bandeira comum. A seguir, apresentamos em mais detalhes o corpus com o qual trabalhamos nesta investigação e descrevemos a metodologia empregada e os resultados encontrados.

Do lar ou do bar? Análise das imagens sobre #belarecatadaedolar

A partir da ideia dos potenciais políticos dos memes de internet para ação coletiva, analisamos neste texto imagens que utilizaram a *hashtag* #belarecatadaedolar durante o período em que a campanha se desenrolou. Apresentamos no tópico seguinte a descrição geral sobre o corpus analisado e, posteriormente, a dimensão qualitativa dessa discussão, focada no uso do corpo e das atitudes e atividades praticadas pelos sujeitos das postagens.

Descrição geral do corpus e métodos de análise

A coleta das imagens foi realizada no dia 21 de abril de 2016, três dias após a publicação da matéria da *Veja* e um dia após a popularização do meme. A extração de dados foi realizada diretamente da Interface de Programação de Aplicações (API) do Tumblr por meio do script TumblrTools, ferramenta disponibilizada pela Digital Methods Initiative, laboratório da Universidade de Amsterdam.

7 Assim, para cada campanha como #YeasAllWomen (maio de 2014), #UnfollowAMan (julho de 2014), ou #IfIWereABoy (agosto de 2014), existem outras como #FeministAMovie (agosto de 2016), que cria paródias de títulos de filmes escarnecendo do feminismo através de estereótipos. De acordo com as pesquisadoras, a ênfase em elementos técnicos – como a justificativa pelo anonimato e a leniência aos *trolls* (PHILLIPS, 2020) – e legais – como as controvérsias geradas pelas *polícias* de plataformas digitais e serviços on-line – como componentes essenciais deste cenário de “misoginia conectada” ajuda a encobrir a “batalha normativa e cultural” de maior expressão (BANET-WEISER; MILTNER, 2016, p. 171).

Ressalte-se que as 339 imagens extraídas desta plataforma foram originalmente publicadas pela página do Tumblr “Bela, Recatada e do Lar” entre os dias 18 e 21 de abril, mantida por um grupo anônimo de apoiadoras do movimento. Em que pese o caráter coeso e a coerência interna da amostra, lidamos conscientemente com um viés editorial, que, por exemplo, limitou de forma explícita a publicação de imagens de nudes⁸, entre outros aspectos. Acreditamos, no entanto, que o fato de as imagens publicizadas terem sido enviadas intencionalmente por diferentes internautas – e não compartilhadas pelos responsáveis pela página a partir de contas pessoais alheias – minimiza questões éticas envolvendo a coleta deste material e favorece a leitura destes conteúdos como um acervo.

Os conteúdos retornados pelo script de coleta abarcavam um *dataset* com imagens e legendas a elas referentes. Foram, ao todo, 352 posts coletados, dos quais 28 não tinham qualquer legenda. Destes 352, eliminamos aqueles que continham outros formatos de mídia que não imagens JPEG (residualmente, havia vídeos e animações), restando então as 339 imagens. Para este artigo, a fim de realizarmos uma análise exploratória, trabalhamos com 143 dessas imagens, resultantes de um cálculo amostral, a 95% de nível de confiança e 5% de erro amostral. Os casos analisados foram selecionados a partir do comando *sample* no software Stata, que nos apresentou uma amostra aleatória simples sem repetição.

A codificação dos materiais foi feita a partir de dois operadores⁹. Nos casos em que houve divergência, foi buscado o consenso negociado. Construímos então um banco de dados a partir de variáveis como atitudes e atividades que aparecem nas fotos (se historicamente entendidas como femininas ou masculinas), a performatização de gostos e a instrumentalização do corpo, a afirmação ou desconstrução de padrões de beleza, entre outras questões. É preciso enfatizar que observamos necessariamente as imagens e não textos ou legendas que as acompanhavam. Este procedimento foi tomado apenas de modo

8 “Estamos preocupadas com a segurança das minas que estão mandando nudes. Afinal, punheteiro vingativo é o que mais tem na net. Se você mandou fotos sensuale (*sic*), aguarde nosso contato!”, dizem as instruções no topo da página.

9 Banco de dados e livro de códigos estão disponíveis para pesquisadores interessados mediante contato com os autores.

a facilitar a codificação, uma vez que os arquivos de texto e imagem resultantes da operação de coleta encontravam-se separados. Sempre, porém, que havia um texto sobreposto à imagem, no formato tradicional de meme conhecido como *image macro*, nós o levamos em consideração. Passemos aos dados descritivos mais gerais.

Nas imagens, a maior parte das pessoas retratadas possui uma expressão de gênero que as identifica social e historicamente sendo mulheres ou do gênero feminino (78,32%). Já 11,19% dos *posts* são compostos por imagens com poemas, grafites ou pessoas em que não é possível inferir uma expressão de gênero. Pessoas socialmente identificáveis como homens aparecem em 7,69% dos *posts* dessa amostra e em 2,8% estão grupos de pessoas compostos por homens e mulheres. Como não entrevistamos os(as) responsáveis pelas postagens, não podemos afirmar categoricamente o gênero dos sujeitos, mas o inferimos a partir da construção social dos padrões que nos identificam, estando cientes de que esta inferência pode cometer equívocos.

As imagens são, em sua maioria, de pessoas comuns (65,73%), com cerca de 30% sendo *selfies*. As *selfies* são o formato de meme mais acionado entre os materiais analisados. Isso aponta para uma dupla interpretação. De um lado, a condição de letramento midiático como determinante para a expressão desses grupos. Como Chagas et al. (2017) relatam, entre os memes publicados durante os debates televisivos em 2014, há pouca ou nenhuma incidência de formatos clássicos como o *image macro* (imagem legendada), o *look-alike* (comparações entre dois personagens ladeados), o *exploitable* (montagem com sobreposição de imagens) e outros. O curto espaço de tempo para a produção, no caso de uma ação coletiva que se desenvolve simultaneamente a um acontecimento (o chamado “tempo real”), dificulta a elaboração de formas mais sofisticadas de apresentação. Nessas situações, os formatos mais simples são geralmente mais acionados.

Por outro lado, na análise dos debates eleitorais, poucas *selfies* foram encontradas, o que nos leva a supor que haja outra especificidade em #belarecatadaedolar que explique essa ocorrência acentuada. A hipótese que

aventamos é de que memes de ação popular investem sobremaneira na natureza pessoal das postagens, e as *selfies* seriam expressão maior dessa natureza, pela própria perspectiva em primeira pessoa. Outras ações coletivas conectadas em mídias sociais se tornaram famosas pelo mesmo aspecto, como o movimento #Blackout (LAURO, 2016), que reúne fotos de negros(as) e propõe a afirmação da beleza negra nos sites de redes sociais; e outro meme feminista, #FeministsAreUgly, que satiriza a compreensão comum de que mulheres feministas não seriam bonitas ou seriam desleixadas, a partir de imagens em primeira pessoa de mulheres sensuais e bastante “produzidas” (MOSS, 2014).

É preciso registrar ainda na amostra a presença de pessoas famosas, na política e em outros espaços como os de entretenimento, bem como de personagens animados, caricaturas, personagens da ficção e similares. Essas aparições correspondem a 16,2% da amostra (Figura 1)¹⁰. As referências à cultura pop e ao mundo do entretenimento são um elemento normalmente muito mobilizado em memes de internet que flertam com a política (TAY, 2012; CHAGAS et al., 2017). Entretanto, num caso como este, percebemos que são minoria, diante da ampla quantidade de sujeitos ordinários.



Figura 1: Cantora Beyoncé

Fonte: Página do Tumblr “Bela, Recatada e do Lar”.

10 Conforme mencionado, a maior parte das imagens é pessoas comuns. Optamos, por razões éticas, por não adotar, neste artigo, imagens em que essas pessoas pudessem ser identificadas diretamente por meio de seus rostos ou traços físicos, e também preferimos não utilizar nenhum tratamento de imagens para suprimirmos ou censurarmos elementos de identificação dessas imagens.

Outro dado relevante para compreensão desse conjunto de conteúdos é de que, na amostra analisada, apenas 20% dos *posts* trouxeram o enunciado, ou seja, a expressão “bela, recatada e do lar”, explicitamente na imagem (Figuras 1 e 2) e cerca de 7% desses apresentaram variações enunciativas. O uso dessas variações ficará mais claro na análise qualitativa adiante. É importante registrar, no entanto, que este tipo de parodização é muito comum em memes de internet, e comumente identificado como um padrão frasal ou um *snowclone*, uma espécie de fórmula sintática, que substitui os termos por outros que os satirizam.

Em #belarecatadaedolar, cada um dos três termos era reconfigurado para a problematização pretendida, normalmente garantindo que o resultado não alterasse a métrica dos dizeres. É digno de nota que, na maior parte das variações, a primeira chave da expressão, “bela”, foi preservada textualmente, ainda que seu sentido fosse traduzido visualmente em questionamentos aos padrões de beleza vigentes. Algumas variações do enunciado original “bela, recatada e do lar” disponíveis na amostra são: “bela, desbocada e do bar”; “belas, recatadas e do lar”; “bela, recatada e do mar”; “bela sim! Recatada e do lar só quando eu estiver a fim!”; “bela rê-catada e do bar”; “bela relaxada e do mar”; “bela, recatada e dólar”; “bela, recatada e do lar!”; “bela, empoderada e participante da vida pública”; “mulheres inteligentes, arrojadas e livres”; e “belo, recatado e do lar”.



Figura 2: Variação enunciativa com a foto do então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB) e sua esposa, Cláudia Cruz, acusados de corrupção

Fonte: Página “Bela, Recatada e do Lar”.

Desconstruções a partir do meme

A amostra analisada é pródiga em demonstrar que o meme #belarecatadaedolar emerge a partir da problematização de uma das três palavras, de pares delas ou de seu conjunto. Os sujeitos que contribuem para a ação coletiva coordenada se utilizam da sátira e da ludicidade para desconstruir o discurso da *Veja*, de que a vivência feminina deve girar em torno da moral privada e do cuidado com a beleza, sempre no âmbito doméstico.

Para tomarmos como exemplo, em 32,87% das imagens há uma evidente preocupação em se afirmar a beleza natural da mulher, problematizando o padrão de beleza imposto culturalmente. E em 70,63% das imagens há implícita uma crítica ao padrão de comportamento feminino. Essas duas formas de problematização saltam aos olhos. A primeira gira em torno da exposição corpo, que questiona a ideia expressa pelo binômio *bela-recatada*. As imagens investem em fotos em que a protagonista aparece segura de sua beleza em que há certa sensualidade ou uma atitude em que a mulher se afirma.

A segunda forma de problematização se coloca a partir dos lugares e atividades visíveis nas fotografias ou ilustrações. O *lar*, como essa vinculação ao privado, é tencionado a partir de atitudes, espaços, comportamentos que não são historicamente associados às mulheres, nem às comuns, nem às primeiras-damas.

Esses dois modos de explorar a crítica à reportagem são usados a partir de um humor cínico que mobiliza de forma recorrente uma experiência de reconhecimento intersubjetivo, construindo laços entre os enquadramentos pessoais.

O corpo

As imagens analisadas trouxeram (52,45% do total), mulheres (em 89,33% destas) ou homens exibindo o rosto ou o corpo, seja de forma sensual, com nu ou vestindo roupas íntimas, seja chamando a atenção para uma expressão facial ou corporal específica. São mulheres comuns ou mesmo celebridades, em fotos caseiras, coloquiais ou eventualmente produzidas, que colocam o corpo para responder à ideia veiculada na revista. A vivência da sexualidade de forma livre,

expressa nas imagens está alinhada com intensas e antigas discussões sobre gênero e corporalidade (Figura 3).



Figura 3: Foto de uma mulher nua sem exibição do rosto

Fonte: Página "Bela, Recatada e do Lar".

Conforme pontua Maria Luiza Heilborn (1997, p. 47), a corporalidade não é um dado apenas físico, está inscrita na cultura e nas relações sociais, de modo que "a nossa sensação física passa, obrigatoriamente, pelos significados e elaborações culturais que um determinado meio ambiente social nos dá". O corpo masculino pode se expressar de formas não socialmente permitidas para o feminino, basta lembrar toda a polêmica que se deu em torno da amamentação em lugares públicos. É tencionando esses limites e permissões que o meme #belarecatadaedolar se coloca.

Esse uso do *corpo questionador* tem sido objeto de reflexões de estudos mais recentes, preocupados com cenas de ativismo como a Marcha das Vadias, que nos ajudam também a ler a ideia do meme em questão. Gomes e Sorj (2014, p. 437) resumem o papel da expressão corporal nesses eventos como um "suporte de comunicação" ou um "corpo-bandeira".

Para as gerações anteriores de feministas, a autonomia sobre o corpo aparecia atrelada às reivindicações pela descriminalização do aborto, pelo planejamento familiar e pela saúde da mulher. Para as gerações contemporâneas, o corpo assume um significado mais amplo. Ter autonomia sobre o corpo extrapola o tema do controle da reprodução e da saúde e a articulação de políticas públicas correspondentes, e passa a se referir

principalmente a um modo de experimentação do corpo que, embora não prescindia de transformações na política, na cultura e nas relações interpessoais, é vivenciado como subjetivo. (GOMES; SORJ, 2014, p. 438)

O corpo é também utilizado para friccionar o estereótipo da mulher recatada e que não se posiciona, em contraste com as atitudes provocativas e desafiadoras que as protagonistas das imagens empreendem. As demonstrações mais recorrentes apelam para o gesto que coloca em riste o dedo médio, cuja incidência é de 7,75% dos casos. O motivo fálico, tido como uma crítica enérgica, evoca uma mulher que não é passiva, mas senhora de si. A língua para fora, o beijinho no ombro, caretas de reprovação ou de afirmação também compõem o mesmo cenário.

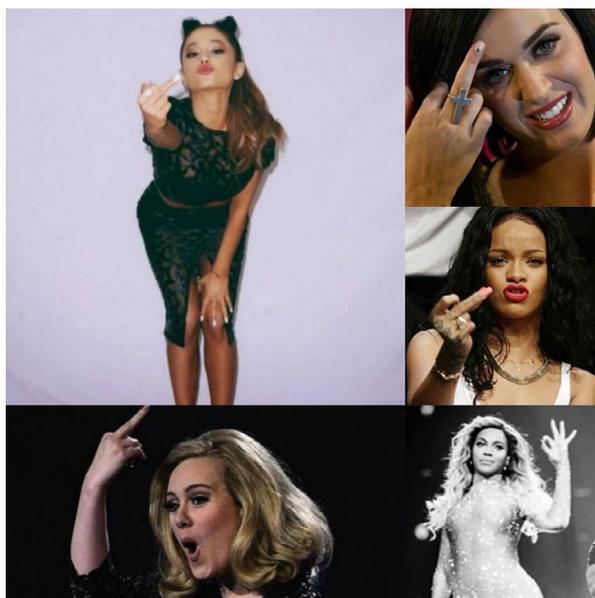


Figura 4: Painel com montagem de artistas famosas exibindo o dedo médio

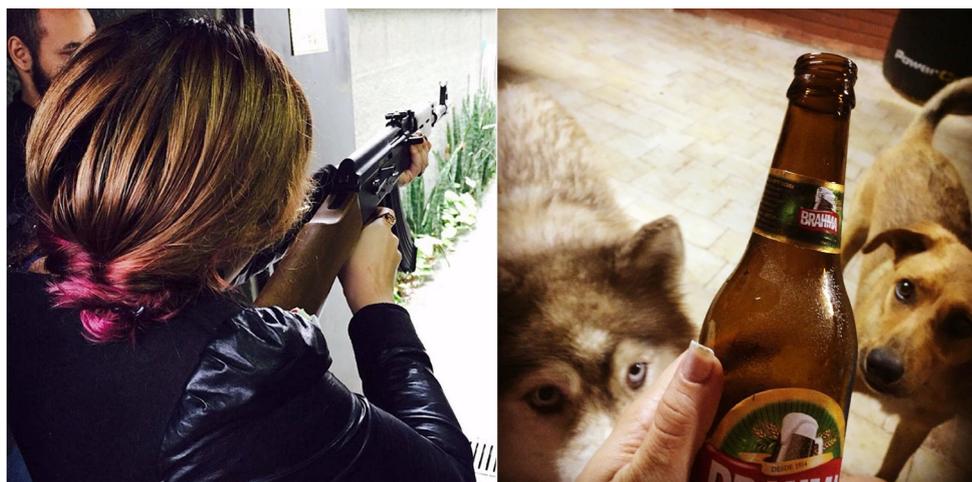
Fonte: Página "Bela, Recatada e do Lar".

Os espaços e as atividades

Outra dimensão da problematização realizada pelo meme está ligada aos espaços historicamente destinados às mulheres e homens. É aqui que a ideia do "lar" como lugar-fim das mulheres é ironizada. É interessante retomar parte do debate sobre público/privado da teoria feminista para entender as desconstruções operadas pelas imagens.

Na discussão clássica de Pateman (1994, p. 203) sobre “as mulheres, os escravos e os escravos assalariados”, a autora afirma que junto com o contrato de casamento (não apenas o legal) é instituída também a divisão sexual do trabalho. “O trabalho doméstico não é ‘trabalho’ [...] não é incluído nas medições da produtividade nacional”. Ou seja, o que se faz dentro de casa não conta, naturalizando assim as funções da esfera doméstica como sendo femininas.

Se Marcela era “do lar”, o meme foi utilizado por mulheres para subverter essa localização. Em 41,96% das imagens, é possível visualizar mulheres em atitudes que são associadas mais aos homens, tais como a prática de determinados esportes, o consumo de álcool e a própria participação na política (Figura 5).



Figuras 5: Imagens que ressaltam comportamentos tipicamente associados aos homens

Fonte: Página “Bela, Recatada e do Lar”.

O álcool, em especial, é um elemento que aparece com muita frequência nas imagens da amostra. Postagens de mulheres com copos de cerveja ou outras bebidas alcólicas foram comuns. Uma ideia de transgressão em um espaço e uma atividade – beber – que é identificada, ainda nos dias de hoje, como mais masculina.

Dado o contexto de publicação da matéria da *Veja*, outra forma de desconstruir os adjetivos foi a partir da relação da participação das mulheres na vida pública,

como ilustram as imagens abaixo. A esfera da política, em especial, com fotos e ilustração da então presidenta Dilma Rousseff compuseram essa amostra.

Mesmo com o direito garantido de votar e serem votadas, com a reserva de vagas exigida na lei eleitoral, as mulheres são minoria nos cargos eletivos representativos. A pouca presença delas na disputa eleitoral não está ligada à má vontade individual com a política, reforçam os estudos feministas, mas a todos os processos que já citamos de experiências de socialização que as afastam desse domínio (MIGUEL; BIROLI, 2014).



Figura 6: Imagens que ressaltam a participação feminina na política

Fonte: Página "Bela, Recatada e do Lar".

Também foi possível perceber em cerca de 15% dos posts, imagens com atividades consideradas como mais próximas das mulheres, tais como cozinhar, executar serviços de limpeza e cuidado doméstico. Quando essas atividades aparecem no meme elas são representadas mais por homens (45,45%) do que por mulheres (40,91%). Em vários desses posts, os homens estão vestidos com roupas entendidas como femininas ou com maquiagem, desvelando como certas atividades se ligam a um universo diferente do deles.



Figura 7: Imagem que ressalta a performatização por um homem (famoso) de atividades tipicamente associadas às mulheres

Fonte: Página "Bela, Recatada e do Lar".

O uso do humor

A aparição de sujeitos masculinos nas imagens é também responsável por outro elemento que Shifman (2012) identifica como comum em memes de sucesso na internet, uma "masculinidade imperfeita". Esse componente é evidente em 8,39% das imagens. O que, à primeira vista, parece um dado controverso, ganha destaque ao percebermos que em torno de 83% dos casos em que homens são protagonistas das imagens, sua masculinidade é alvo de questionamento. Esse aspecto, em conjunto com o uso de imagens de pessoas "ordinárias", de simplicidade nos formatos, repetitividade e conteúdo prosaico, são precisamente os componentes destacados por Shifman (2012; 2014) capazes de explicar o sucesso de alguns memes.

Ao contrário da crença comum no que diz respeito aos memes de internet, porém, o lúdico nem sempre é marcadamente apresentado como componente essencial das imagens. Ainda assim, em 58,74% delas há um tom de evidente brincadeira, seja parodiando o título da reportagem, seja apresentando uma protagonista em poses teatralizadas e exageradas. Em outra avaliação importante, procuramos distinguir o modo pelo qual o humor é mobilizado em cada cena. Com base nas vertentes teóricas apresentadas por Berger (2012), tratamos de identificar

quais as leituras possíveis a partir das principais correntes de interpretação do humor descritas pelo pesquisador, que levam em consideração o aspecto: (1) do poder e da dominação; (2) da incongruência; e (3) do alívio ou do reconhecimento¹¹.

No primeiro caso, o humor é tido como uma espécie de ferramenta a serviço da opressão dos mais fracos, sempre a partir de estereótipos ou da depreciação da figura humana representada. Na amostra analisada, 15,38% das imagens apresentam este tipo de humor, das quais cerca de 80% se centram no questionamento da masculinidade de protagonistas homens.

O segundo tipo de humor se refere a uma discrepância entre a expectativa e a realidade, ou o que se espera e o que efetivamente é apresentado como motivo. A incongruência normalmente envolve o reconhecimento intelectual de seu dispositivo antes que o humor faça efeito, por isso, se ancora em falhas diante de tensões narrativas ou simplesmente em situações nonsense. Em #belarecatadaedolar, este tipo de humor pôde ser percebido em 57,34% dos casos analisados.

Por último, a função de alívio é a mais recorrente na amostra, aparecendo em 80,42% dos casos. Proveniente de uma interpretação psicanalítica do humor “essencialmente como agressão mascarada (frequentemente de natureza sexual)” (BERGER, 2012, p. 3), o alívio cômico encontra sua função social no reconhecimento intersubjetivo entre os atores, notadamente nos casos de piadas em que o sujeito de status inferior ri de seu superior ou de seus iguais, respectivamente como forma de resistência ou afirmação de laços. O paralelo mais imediato é com o humor judaico, “um meio efetivo de conter ou negociar com as dificuldades que [os judeus] encontraram ao tentar viver em sociedades em que frequentemente eram bastante hostilizados” (Id., Ibid.).

O achado ajuda a entender como memes de ação popular recorrentemente apresentam grande investimento em uma forma de humor que condensa reciprocidade e solidariedade, especialmente quando performada por minorias políticas, como no caso dos memes feministas. Em #belarecatadaedolar, apesar

11 As categorias foram operadas de forma não-excludente entre si.

de os conteúdos serem autônomos e independentes, disputando enquadramentos pessoais de ação, seu conjunto inspira pertencimento.

Considerações finais

Como procuramos demonstrar, as imagens presentes na amostra analisada compõem cenas discursivas que evidenciam problematizações a respeito do lugar que ocupa a mulher na política e na sociedade brasileira. A noção de cena discursiva apresentada neste trabalho procura enfatizar a dimensão performática e representativa evocada pelas imagens analisadas. Os memes caracterizam uma construção discursiva, na medida em que constroem representações satíricas da figura feminina, com o objetivo de proporcionar reflexões e questionamentos. Os principais questionamentos dizem respeito aos padrões de beleza e de comportamento impostos à expressão de gênero dos sujeitos, bem como ao debate entre o público e privado, já fartamente evocado pelas teorias feministas.

Os enquadramentos pessoais guardam propriedades e elementos comuns, tanto no que diz respeito aos usos do corpo e à performance de atividades e ocupação de espaços tipicamente associados ao gênero masculino, como no que tange à instrumentalização do humor. Sobre este último aspecto, o meme recorre a uma retórica investida de reciprocidade e solidariedade que se preocupa em demonstrar engajamento a partir da afirmação de narrativas que inspiram reconhecimento. Trata-se do princípio básico de uma ação coletiva conectada, expressa como meme de ação popular.

Nesse sentido, a reação popular à reportagem da *Veja* sugere a importância de atentarmos às manifestações coletivas nas mídias sociais. Os resultados que apresentamos apontam para a necessidade de ampliarmos os estudos na interface entre Comunicação e Política no que tange ao comportamento não apenas de coletivos articulados, mas também do internauta casual (ALDÉ, 2011) diante deste novo modo de protestos virtuais. Estudos relacionados à dimensão social da política presente nos memes de internet, especialmente acerca de questões de gênero, ainda carecem de maior reflexão.

Referências

ALDÉ, A. O internauta casual: notas sobre a circulação da opinião política na internet. *Revista USP*, São Paulo, n. 90, p. 27-41, 2011.

ALVAREZ, S. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 13-56, 2014.

BANET-WEISER, S.; MILTNER, K. #MasculinitySoFragile: culture, structure, and networked misogyny. *Feminist Media Studies*, Londres, v. 16, n. 1, p. 171-174, 2016.

BEASLEY, M. Looking Ahead. In: BEASLEY, M. *First ladies and the press: the unfinished partnership of the media age*. Evanston: Northwestern University Press, 2005. p. 237-258.

BENNETT, W. L. When politics becomes play. *Political Behavior*, Berlim, v. 1, n. 4, p. 331-359, 1979.

BENNETT, W. L.; SEGERBERG, A. The logic of connective action. *Information, Communication & Society*, Londres, v. 15, n. 5, p. 739-768, 2012.

BERGER, A. A. *An anatomy of humor*. Nova Jersey: Transaction Publishers, 2012.

BIROLI, F. *Autonomia e desigualdade de gênero: contribuições do feminismo para a crítica democrática*. Vinhedo: Horizonte, 2013.

BIROLI, F. *Família: novos conceitos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014.

CARNEY, N. All Lives Matter, but so does race: Black Lives Matter and the evolving role of social media. *Humanity & Society*, Thousand Oaks, v. 40, n. 2, p. 180-199, 2016.

CHAGAS, V.; FREIRE, F.; RIOS, D.; MAGALHÃES, D. A política dos memes e os memes da política: proposta metodológica de análise de conteúdo de memes dos debates eleitorais de 2014. *Intexto*, n. 38, p. 173-196, 2017.

CHAGAS, V.; TOTH, J. Monitorando memes em mídias sociais. *In: SILVA, T.; STABILE, M. (orgs.). Monitoramento e pesquisa em mídias sociais: metodologias, aplicações e inovações. São Paulo: Uva Limão, 2016.*

DAWKINS, R. *The selfish gene. Oxford: Oxford University Press, 1976.*

EDWARDS, J.; CHEN, H. R. The first lady/first wife in editorial cartoons: rhetorical visions through gendered lenses. *Women's Studies in Communication, Boulder*, v. 23, n. 3, p. 367-391, 2000.

FINNEMAN, T.; THOMAS, R. First ladies in permanent conjuncture: grace coolidge and "great" American womanhood in the New York Times. *Women's Studies in Communication, Boulder*, v. 37, n. 2, p. 220-236. 2014.

GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das Vadias no Brasil. *Revista Sociedade e Estado, Brasília, DF*, v. 29, n. 2, p. 433-447, 2014.

HEILBORN, M. L. Corpo, sexualidade e gênero. *In: DORA, D. D. (org.). Feminino masculino: igualdade e diferença na justiça. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 47-57.*

HOPKE, J. Hashtagging politics: transnational Anti-Fracking Movement Twitter practices. *Social Media + Society, Thousand Oaks*, v. 1, n. 2, p. 1-12, 2015.

LAURO, I. *Blackout Day: um estudo sobre novas formas de engajamento online. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Estudos de Mídia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2016.*

MIGUEL, L. F.; BIROLI, F. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.

MOSS, R. #FeministsAreUgly – women take selfies to prove feminists can be hot, but aren't they missing the point? *Huffington Post*, Nova York, 8 ago. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2qg0Q29>. Acesso em: 30 abr. 2017.

OKIN, Susan. *Justice, gender, and family*. Nova York: Basic Books, 1989.

PAPACHARISSI, Z.; OLIVEIRA, M. F. Affective news and networked publics: the rhythms of news storytelling on #Egypt. *Journal of Communication*, Oxford, v. 62, n. 2, p. 266-282, 2012.

PATEMAN, C. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

PHILLIPS, W. A casa que a Fox construiu: Anonymous, espetáculo e ciclos de amplificação. In: CHAGAS, V. *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. Salvador: Edufba, 2020.

PINTO, C. *Uma História do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RENTSCHLER, C.; THRIFT, S. Doing feminism in the network: networked laughter and the 'Binders Full of Women' meme. *Feminist Theory*, Thousand Oaks, v. 16, n. 3, p. 329-359, 2015.

ROSS, K. *Women, politics, media: uneasy relations in comparative perspectives*. Nova York: Hampton Press, 2002.

SANDVOSS, C. Toward an understanding of political enthusiasm as media fandom: blogging, fan productivity and affect in American politics. *Participations*, Newcastle, v. 10, n. 1, p. 252-296, 2013.

SARMENTO, R. *Das sufragistas às ativistas 2.0: feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016)*. 2017. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SCHARRER, E.; BISSELL, K. Overcoming traditional boundaries. *Women, Politics & Policy*, Londres, v. 21, n. 1, p. 55-83, 2000.

SHIFMAN, L. An anatomy of a YouTube meme. *New Media & Society*, Thousand Oaks, v. 14, n. 2, p. 187-203, 2012.

SHIFMAN, L. *Memes in digital culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

SOSA-ABELLA, M.; REYES, R. Political humor in comic strips: a comparative analysis between Oriental and Occidental approaches. *International Journal of Cultural Studies*, Thousand Oaks, v. 18, n. 2, p. 243-259, 2014.

TAY, G. Binders full of LOLitics: political humour, internet memes, and play in the 2012 US Presidential Election (and Beyond). *European Journal of Humour Research*, Krakow, v. 2, n. 4, p. 46-73, 2014.

TAY, G. *Embracing LOLitics: popular culture, online political humor, and play*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – University of Canterbury, Christchurch, 2012.

TEMPLIN, C. Hillary Clinton as threat to gender norms: cartoon images of the first lady. *Journal of Communication Inquiry*, Thousand Oaks, v. 23, n. 1, p. 20-36, 1999.

WATSON, R. Incorporating the first ladies into the classroom. *The Social Studies*, Filadélfia, v. 89, n. 4, p. 165-170, 1998.

YOUNG, I. *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Submetido em: 30 out. 2019 | aprovado em: 13 maio 2020

Miriam Hansen e as contribuições da Escola de Frankfurt para a teoria do cinema

Miriam Hansen and the Frankfurt School's contributions to film theory

Otávio Daros¹

1 Doutorando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. *Fellow* do Laboratório de História da Comunicação na Universidade de Bremen. E-mail: otavio.daros@gmail.com.

Resumo

Historiadora do cinema, Miriam Hansen examinou e sistematizou as contribuições de Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e Theodor Adorno para a teorização do cinema. Nesta pesquisa bibliográfica, buscamos sintetizar e apresentar aos leitores de língua portuguesa o desenvolvimento de sua investigação sobre o tema. Mostramos como Hansen foi capaz de identificar as principais diferenças entre os teóricos frankfurtianos, bem como evidenciar que eles, em comum, pensaram este fenômeno cultural contemporâneo em relação às condições sociais e econômicas de produção. Em suas reflexões, o cinema aparece como expressão da sociedade urbano-industrial, como um elemento sintomático da cultura de massa.

Palavras-chave

Teoria do cinema, Escola de Frankfurt, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno.

Abstract

Film historian Miriam Hansen examined and systematized the contributions of Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno according to the theorization of cinema. In this bibliographic research, we seek to synthesize and present to Brazilian Portuguese language readers the development of her research on the topic. We show how Hansen was able to identify the main differences between Frankfurt theorists, as well as to show that they, in common, thought about this contemporary cultural phenomenon in relation to the social and economic conditions of production. In their reflections, cinema appears as an expression of urban-industrial society, as a symptomatic element of mass culture.

Keywords

Film theory, Frankfurt School, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno.

Introdução

Miriam Bratu Hansen (1949-2011) foi uma notável estudiosa da história do cinema teuto-americano, formada pela escola crítica alemã, entre as décadas de 1960 e 1970, mas que se fixou na universidade norte-americana desde os anos de 1990. Ficou reconhecida ali após a publicação de *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, em 1991. À luz das discussões frankfurtianas sobre indústria cultural e esfera pública, a autora mostrou como se deu o surgimento e a formação cultural do “espectador de cinema”, na era de ouro de Hollywood.

Entretanto, não é essa, mas a última obra de Hansen que motiva esta investigação. Propomos nas páginas que seguem uma leitura de *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, publicado em 2011. No livro, Hansen oferece rica e densa matéria para quem se interessa pelo estudo do cinema a partir das perspectivas da Escola de Frankfurt, na medida em que ela oferece reflexão sistematizada sobre as contribuições dadas pelos três teóricos críticos, mencionados no título do material.

Nosso objetivo é rever a literatura frankfurtiana sobre cinema, conhecer as principais ideias de seus teóricos e, ao fim, analisar se há e quais são os pontos de aproximação e distanciamento entre eles. Fazemos isso amparados na pesquisa de Hansen, uma vez que é nosso objetivo entender como a autora, na posição de estudiosa de ambos, julga as contribuições da escola alemã para a área:

Como legado para a teoria do cinema e do cinema no(s) limiar(es) atual(is) da cultura da imagem em movimento, não acho que esses escritores contribuam com novas ontologias. Eles estavam mais interessados no que o cinema faz, no tipo de experiência mimética sensorial-perceptiva que ele possibilitou, do que [em responder] o que é cinema. [...] Eles consideravam o cinema como parte de uma fenomenologia em evolução da modernidade, e o interesse deles era nas modalidades particulares do nexos entre a experiência do cinema e a experiência vivida pelo público espectador. (HANSEN, 2011, p. xvii, tradução nossa)

A respeito de Kracauer, a autora trabalha com os aspectos ligados à representação e experiência, e com sua proposta de teoria do filme. No que

tange os ensaios de Benjamin, o fenômeno tecnológico e o conceito de aura são destacados ao longo da análise. E, por fim, sobre a obra de Adorno, ela se concentra sobretudo nas questões da estética e da técnica. Em linhas gerais, este é o percurso feito por Hansen em seu estudo.

Siegfried Kracauer

Entre os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt, Siegfried Kracauer (1889-1966) é seguramente a figura mais comprometida com o estudo do cinema. Sua trajetória intelectual começa com trabalhos gerais de revisão e crítica, nos quais pensava o cinema combinado com outras artes (teatro, arquitetura etc.), em suas relações com as práticas cotidianas. A partir de 1925, como sinaliza Hansen, seu trabalho ganha progressivamente forma e conteúdo reflexivos, “Quando, ao final da década, seus escritos sobre filme e cinema mudaram cada vez mais de uma fisionomia materialista da modernidade para uma crítica da ideologia” (HANSEN, 2011, p. 6), a exemplo do livro *From Caligari to Hitler* (1947):

por trás da história aberta das mudanças econômicas, as exigências sociais e as maquinações políticas executam uma história secreta envolvendo as disposições internas do povo alemão. A exposição destas disposições através da tela alemã pode ajudar na compreensão da ascensão e ascendência de Hitler. (KRACAUER, 1947, p. 11)

O pensamento reflexivo de Kracauer se desenvolveu longe da academia, em um ambiente marcado pela pressão do imediatismo: em uma redação de jornal. “Entre 1921 e 1933, ano do seu exílio forçado, Kracauer publicou cerca de dois mil artigos – notícias, resenhas, ensaios – a maioria deles no *Frankfurter Zeitung*, um diário liberal do qual se tornou editor de folhetins (arte e cultura) em 1924”.

Kracauer também havia trabalhado como arquiteto, antes de se dedicar à sessão de cultura e cotidiano desse jornal. Experiências que não devem ser apagadas de sua biografia, na medida que nos ajudam a entender porque Kracauer não se tornou um teórico sistemático como seus colegas do Instituto de Pesquisa Social, a exemplo de Adorno e Marcuse:

Pelos padrões filosóficos, o modo de análise de Kracauer às vezes parece escorregadio e inconsistente, se não contraditório. Isso não é simplesmente ou necessariamente uma falha. Em vez disso, o que garante fascínio contínuo com os textos de Kracauer é que eles são trabalhados com outro tipo de lógica, um estilo de teorização que poderíamos chamar de autoral ou poético. (HANSEN, 2011, p. 5, tradução nossa)

A falta de formação acadêmica, entretanto, não significa que não houve formação do ponto de vista mais significativo: o intelectual. Kracauer esteve comprometido com a reflexão filosófica, sociológica, literária, embora não tenha investido na carreira universitária. Georg Simmel e Roland Barthes foram dois dos pensadores que o influenciaram fortemente:

O interesse de Kracauer pelos fenômenos cotidianos e efêmeros da vida moderna era, sem dúvida, devedor do filósofo-sociólogo Georg Simmel, mas sua exploração dos artefatos, locais e rituais de uma cultura de consumo emergente também aponta para análises semiológicas como as *Mythologies* (1957) de Roland Barthes, e trabalhos mais recentes sobre etnografia urbana e crítica da vida cotidiana. (HANSEN, 2011, p. 4, tradução nossa)

Este arcabouço teórico acaba por enriquecer suas reflexões sobre o cinema e a cultura de massa. Neste período, entre as décadas de 1920 e 1930, o filósofo começa a teorizar o cinema enquanto “o meio perfeito para um mundo decaído, um discurso sensorial e reflexivo único para captar a experiência de um mundo em desintegração” (HANSEN, 2011, p. 5, tradução nossa).

Neste estágio, a estudiosa ressalta o problema de Kracauer em relação à modernidade, a qual era vista por ele com pessimismo. Na visão dele, “a ideia escatologicamente tingida de que a modernidade poderia ser superada – e poderia se superar – apenas realizando plenamente todo o seu potencial desintegrador e destrutivo” (HANSEN, 2011, p. 5, tradução nossa).

Embora estivesse fundamentado em bases histórico-filosóficas, seu pensamento não deixava de representar uma “tentativa programática de compreender os fenômenos culturais contemporâneos em relação às condições sociais e econômicas que lhes deram origem e às quais se pensava responder” (HANSEN, 2011, p. 3,

tradução nossa). Há, nesse sentido, um esforço de Kracauer em conceber o “filme como uma *expressão material* – não apenas [como] representação – de uma experiência histórica particular, um correlato objetivo, por assim dizer, do processo em curso de desintegração” (HANSEN, 2011, p. 10, tradução nossa, grifo da autora).

Hansen chama atenção para o caminho intelectual que Kracauer percorreu, em um curto espaço de tempo, partindo de uma abordagem metafísica (desintegração do mundo como problema da modernidade) e voltando-se para uma atitude pós-metafísica: “mais sóbria, analítica, politicamente astuta e, no entanto, apaixonadamente curiosa em relação aos fenômenos concretos da vida moderna, em particular a cultura de massa” (HANSEN, 2011, p. 7, tradução nossa). Nesta mudança, o filósofo passa a valorizar o cinema enquanto “sintoma do processo histórico e do horizonte sensório-reflexivo” (HANSEN, 2011, p. 6, tradução nossa).

Os primórdios dessa transformação remontam à experiência da Primeira Guerra Mundial, que para Kracauer, como para muitos de sua geração, destruiu as ilusões do alto idealismo e lançou sua sombra monstruosa na década seguinte; não é coincidência que seu romance semiautobiográfico, *Ginster*, escrito no final da década de 1920, se passa durante a guerra e no período posterior. Portanto, a virada de Kracauer para uma perspectiva mais materialista não deve ser imaginada nem como uma conversão repentina nem como um desenvolvimento progressivo em direção a uma posição mais criticamente correta, mas como um processo de reorientação e complicação em que as perspectivas anteriores surgem e persistem, mesmo que incongruente, com as posteriores. (HANSEN, 2011, p. 7, tradução nossa)

Com o tempo, Kracauer desenvolve sua análise a partir de uma crítica marxista do capitalismo, mais interessada na ideologia do que na tecnologia. Se Kracauer, por um lado, compartilha o pressuposto marxista, por outro, distancia-se de qualquer apropriação ortodoxa. Serve de prova disso: Kracauer investe em abordagem ligada à psicanálise, buscando ali (e não no âmbito marxista da superestrutura) as respostas para relacionar a produção fílmica aos “mecanismos ideológicos da consciência pública” (HANSEN, 2011, p. 51, tradução nossa).

Na visão dele, o cinema é “a instituição cultural mais avançada na qual as massas, como uma forma relativamente heterogênea, indefinida e ainda pouco

compreendida de coletividade, constituem uma nova forma de *público*” (HANSEN, 2011, p. 54, tradução nossa, grifo da autora). Ou seja, para ele, o cinema serve de “modelo para uma esfera pública alternativa que só pode realizar-se através da destruição da esfera pública burguesa dominante, que extrai legitimação de instituições tradicionais de arte, educação e cultura que não estão mais em contato com a realidade” (HANSEN, 2011, p. 55, tradução nossa).

A teorização de Kracauer está em interação, em constante movimento de aproximação e afastamento, com as ideias de indústria cultural de Horkheimer e Adorno (1985), com o ensaio sobre tecnologia e obra de arte de Benjamin e, posteriormente, com o conceito de esfera pública de Habermas. Em outras palavras, trata-se de um movimento de interação com a teoria crítica, muito mais do que uma apropriação fechada de seus teóricos.

Por um lado, Kracauer não condena a mercantilização, a produção em série e a padronização como tal, como pode ser visto em suas muitas resenhas positivas de ficção popular, especialmente romances de detetive e aventura, bem como em suas repetidas, embora às vezes relutantes, declarações de admiração por Hollywood sobre os produtos Ufa [*Universum Film Aktien Gesellschaft*]. Por outro lado, Kracauer não presumiria que as pessoas que assistiam à mesma coisa estavam pensando da mesma maneira; e se elas padronizam sua aparência e comportamento nas figuras e nas fábulas da tela, o problema estava principalmente na circulação da ideologia escapista na tela pela indústria cinematográfica alemã e na gentrificação compensatória da exibição. (HANSEN, 2011, p. 54, tradução nossa)

Outra grande contribuição dada por Kracauer para a reflexão sobre cinema encontra-se em *Theory of film* (1960). O filósofo “procura teorizar o cinema como um modo paradigmático de experimentar, de encontrar e descobrir o mundo na esteira e além dessa crise histórica” (HANSEN, 2011, p. 256, tradução nossa). Nele, o conceito de realismo ganha força, sendo trabalhado dentro do contexto mais amplo desse projeto fenomenológico heurístico.

Kracauer ressignifica seu projeto anterior, iniciado na década de 1920, reafirmando o seu entendimento do cinema enquanto “um novo modo de encontrar

o mundo, uma experiência perceptiva que afetou e mobilizou o espectador de maneiras sem precedentes” (HANSEN, 2011, p. 262, tradução nossa; ver também GUTFREIND, 2009). Ao mesmo tempo que avança sobre a ideia do filme como um sintoma desse ambiente urbano-industrial historicamente transformado.

Walter Benjamin

Se a visão pessimista sobre a modernidade e a ênfase na ideologia marcam os escritos de Kracauer, no caso de Benjamin, são outras características que prevalecem. Em relação aos colegas frankfurtianos, Benjamin adotou uma visão mais otimista sobre as transformações da modernidade, talvez por reconhecer a irreversibilidade do processo histórico. Não enfatizou tanto a ideologia, mas sobretudo a tecnologia. A posição adotada pelo filósofo a respeito da tecnologia era, nesse sentido, no mínimo ambivalente, tal como foi a sua posição no tocante à tradição das artes (HANSEN, 2011).

O cinema emerge nesta discussão como a combinação entre tecnologia e arte. Trata-se, para ele, de uma combinação ideal do ponto de vista da estética. O roteiro e a narrativa são outros elementos, desta ordem, sublinhados por Benjamin. Muito por isso, seguindo a leitura de Hansen (2011, p. 79, tradução nossa), o filósofo entende o cinema como o “campo de batalha mais importante da arte e da estética contemporâneas, não por um entusiasmo futurista ou construtivista pela era da máquina, mas porque considerava o filme o único meio que poderia contrariar os efeitos devastadores da humanidade”, no contexto de destruição na Primeira Guerra Mundial.

A preocupação de Benjamin com o cinema e a mídia tecnológica é inseparável, por um lado, de sua filosofia da história, que gira em torno da questão da modernidade e, por outro, de sua teoria da estética, que engloba tanto a organização da percepção sensorial, historicamente entendido e o destino da arte e da prática artística no sentido mais restrito. Em seus persistentes esforços para inter-relacionar esses domínios, o cinema veio a ser o elo entre as transformações da estética e os impasses da história contemporânea. (HANSEN, 2011, p. 76, tradução nossa)

Todavia o cinema ultrapassa o campo da estética, uma vez que, conforme a visão benjaminiana, ele apresenta função “tanto cognitiva e pedagógica quanto remediadora e terapêutica – na medida em que responde a uma adaptação da tecnologia que já falhou em grande escala e parecia estar caminhando para pior” (HANSEN, 2011, p. 79, tradução nossa).

Em vista do sucesso da mobilização fascista em massa, Benjamin atribuiu ao cinema contemporâneo menos um papel de conscientização do que um papel terapêutico. Como forma de arte de base tecnológica, o cinema oferece a possibilidade de que as psicoses em massa engendradas pela má adaptação industrial-capitalista da tecnologia possam, no mínimo, ser usadas e neutralizadas. Isso acontece com filmes que sacodem o público através de risadas visceralmente experimentadas e coletivas. Nas primeiras versões do ensaio sobre obras de arte, ele desenvolve esse argumento com referência aos filmes de Mickey Mouse, que considerava uma imunização contra psicoses de massa, fantasias sádicas ou delírios masoquistas, na medida em que efetuam uma liberação preventiva de energias inconscientes destrutivas. (HANSEN, 2011, p. 99, tradução nossa)

Em sua reflexão, a audiência do cinema é compreendida como fenômeno coletivo, “que claramente difere das massas da classe trabalhadora assumidas pela esquerda tradicional e pela política trabalhista, bem como da multidão amorfa demonizada pela psicologia das multidões da virada do século” (HANSEN, 2011, p. 96, tradução nossa). Até porque, para Benjamin, o cinema é o exemplo de arte em interação com o espaço coletivo: “a sala de cinema como espaço público, movendo-se como uma forma especificamente moderna, tecnologicamente mediada de experiência sensorial coletiva que distingue mais claramente a recepção de um filme da literatura, do teatro e das belas artes” (HANSEN, 2011, p. 160, tradução nossa).

Isso não quer dizer, no entanto, que Benjamin enxergava as massas contemporâneas como agrupamentos de indivíduos plenamente autônomos: “ele sabia muito bem que a autorrepresentação consciente de classe não era necessariamente a direção na qual as formações dominantes de coletividade estavam indo” (HANSEN, 2011, p. 97, tradução nossa).

Pelo contrário, o ensaio sobre a obra de arte parte do pressuposto de que as massas não são uma força produtiva intrinsecamente progressiva, mas um problema, se não o problema da política moderna – o ensaio vincula-se à fracassada inervação da tecnologia pela sociedade capitalista e à alienação resultante da percepção coletiva dos sentidos. (HANSEN, 2011, p. 97, tradução nossa, grifo da autora)

O ensaio em questão, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, foi publicado em 1936, quatro anos antes de sua morte. Nele, Benjamin reflete sobre o futuro da arte em meio às consequências da tecnologia. O texto mantém-se certamente como um dos mais comentados nas últimas décadas, em campos diversos das ciências culturais (teoria crítica, história da arte, estudos de cinema, filosofia da estética, cultura visual).

A controvérsia envolvendo o ensaio começou antes mesmo da sua publicação, mais especificamente “a partir do momento em que a segunda versão datilografada (a primeira era um rascunho manuscrito) chegou à mesa de Horkheimer e provocou a resposta substancial de Adorno em 18 de março de 1936” (HANSEN, 2011, p. 83). Já a terceira versão permaneceu em revisão até 1939, entretanto, “apareceu apenas postumamente em *Illuminationen* (1955), editado por Adorno e Friedrich Podszus. Ali descansou até o final dos anos 1960, quando os escritos de Benjamin foram descobertos pela nova esquerda alemã e pelo movimento estudantil” (HANSEN, 2011, p. 83).

Passadas mais de oito décadas após a primeira publicação, Hansen lança o seguinte questionamento: apesar de toda sua repercussão acadêmica, qual é de fato, se há, qual é a atualidade deste escrito?

Esta questão é inevitável em um momento em que nossas vidas políticas, sociais e pessoais parecem mais do que nunca ser impulsionadas pelo desenvolvimento da tecnologia de mídia e, portanto, por uma transformação acelerada, desintegração e reconfiguração das estruturas da experiência. De fato, se colocarmos a questão da atualidade de Benjamin à luz das tremendas mudanças associadas à tecnologia digital, poderíamos facilmente argumentar que suas teses relativas à mídia tecnológica, em particular seu potencial revolucionário proclamado, pertencem a um período completamente diferente do nosso, e que seus maiores

prognósticos foram provados errados, no máximo com o advento da consolidação digital e global do capitalismo. Mas chegar a tal conclusão talvez não seja a razão pela qual lemos Benjamin hoje. (HANSEN, 2011, p. 75, tradução nossa)

Podemos afirmar que um dos tópicos mais discutidos do ensaio se refere à ideia de aura. O tópico abre espaço para diferentes interpretações, desdobrando-se em diversos debates. É o caso mais comum, no entanto, da aura ser tratada como categoria primariamente estética: abreviação da autenticidade.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

Entretanto, para a estudiosa, nem sempre é o caso de avançar com a reflexão sobre aura pelos caminhos da estética. Defende a retomada de um texto mais antigo de Benjamin (2006): *On Hashish*.

O primeiro comentário de Benjamin sobre o conceito de aura pode ser encontrado em um relatório não publicado sobre um de seus experimentos com haxixe, datado de março de 1930: "Tudo que eu disse sobre o assunto [natureza da aura] foi dirigido polemicamente contra os teosofistas, cuja inexperiência e ignorância que considero altamente repugnante... Primeiro, a aura genuína aparece em todas as coisas, não apenas em certas coisas, como as pessoas imaginam". (HANSEN, 2011, p. 104)

Ou seja, a aura não é qualidade exclusiva de certo objeto ou imagem. Considerar a autenticidade de determinado objeto ou imagem em relação ao seu lugar e tempo no espaço, e pensar que esse ou essa possui qualidade superior (particular), na medida que é única, pois não foi mecanicamente reproduzida, uma vez que nem a tecnologia mais avançada é capaz de reproduzir aquela qualidade. Pensar assim seria apenas mais uma possibilidade de interpretação, diante de muitas outras, do que uma conclusão sobre o conceito.

Para Hansen, a certeza que deve ser assumida é de que não estamos lidando com um conceito estável, que Benjamin delimitou claramente ao longo de seus escritos. Em vez disso, “descreve um conjunto de significados e relações que aparecem [...] em várias configurações e nem sempre em seu próprio nome; é essa fluidez conceitual que permite que a aura se torne um ponto nodal tão produtivo no pensamento de Benjamin” (HANSEN, 2011, p. 106).

Ao final, respondendo à questão em aberto, a autora julga atualidade no pensamento do filósofo. Embora mantenha o questionamento sobre a validade de seus conceitos e prognósticos particulares, destaca seu esforço para teorizar as transformações da mídia enquanto tecnologia. A teorização de Benjamin deixa duas importantes contribuições, de acordo com ela: 1) o cinema como “meio mais avançado de experiência para se engajar nessa competição ou luta, como um meio tecnológico que tem uma relação ao mesmo tempo metonímica e sensorial-reflexiva com a tecnologia como um todo”; 2) o cinema como meio capaz de nos orientar no presente e no futuro, “no avanço da inervação mimética, não destrutiva de novas tecnologias e, ao mesmo tempo, seu potencial tardio, terapêutico e apotropaico para difundir efeitos patológicos de uma adaptação capitalista-imperialista da tecnologia já fracassada, e que continua a fracassar” (HANSEN, 2011, p. 203-204, tradução nossa).

Theodor W. Adorno

A relação de Adorno com o cinema difere tanto das relações de Benjamin quanto de Kracauer. O interesse daquele era outro. O filme ocupou, por isso, uma posição marginal em seu trabalho. “Ao contrário da música, com a qual ele estava envolvido como crítico, músico e compositor, o filme permaneceu em sua maior parte uma preocupação teórica” (HANSEN, 2011, p. 208, tradução nossa). Entretanto, isso não é motivo, conforme a estudiosa, para desconsiderar as contribuições de Adorno para a teoria do cinema, a partir da estética.

Se é impossível falar das reflexões de Adorno sobre a estética cinematográfica, independentemente de sua análise das funções sociais,

econômicas e ideológicas do cinema dentro da indústria cultural, essas reflexões também são inseparáveis de sua filosofia da arte moderna. A própria questão da estética cinematográfica – que, para Adorno não é menor, é a questão de se haveria uma estética do filme – é articulada em termos de padrões desenvolvidos na e pela arte autônoma mais avançada, especialmente a música. (HANSEN, 2011, p. 208, tradução nossa)

Hansen defende que o envolvimento do filósofo com o cinema, mesmo quando indiretamente, isto é, quando teoriza a cultura de massa de modo geral, foi mais profundo do que os estudiosos de cinema costumam supor. Ela resume três fases distintas em que Adorno reflete sobre o assunto. A primeira fase remete de 1925 a 1935, quando datam os escritos publicados no jornal vienense *Musikblätter des Anbruch*. Ali ele escreveu resenhas e ensaios “sobre cultura popular na forma de ‘música leve’ e ‘kitsch’, como a opereta europeia, os sucessos populares e o jazz, bem como a ‘música mecânica’, que incluía discos de gramofone, rádio e ‘os problemas musicais do cinema’, silenciosos e sonoros” (HANSEN, 2011, p. 208).

A segunda fase envolve o período de 1935 ao final da década seguinte. Anos em que Adorno passou por Oxford, onde escreveu *On Jazz* (1936) e *On the Fetish-Character of Music and the Regression of Listening* (1938), antes de seu exílio nos Estados Unidos, onde permaneceu até 1949. A estudiosa julga que esse foi o período mais produtivo e diversificado do filósofo. Serve de exemplo, inclusive, o seu envolvimento “prático” com o cinema:

Ao mesmo tempo em que elaborava sua crítica da indústria cultural – da *Dialética do Esclarecimento* a *Minima Moralia* (1944-47) –, ele estava envolvido com Hollywood e a comunidade cinematográfica em um nível mais pragmático. Um exemplo, trazido à luz, respectivamente, por Gertrud Koch e David Jenemann, é o projeto de filme experimental descrito pela primeira vez no artigo publicado anonimamente *Research Project on Anti-Semitism* (1941), escrito por Adorno em colaboração com Horkheimer e outros membros do Instituto de Pesquisa Social. Concebido no contexto mais amplo do projeto *Studies in Prejudice* sob os auspícios do Congresso Judaico Americano, *Below the Surface* (intitulado *The Accident*) foi um filme experimental destinado a testar atitudes discriminatórias em relação aos judeus. Embora nunca tenha se materializado além da fase do roteiro, Adorno seguiu o projeto através de várias versões detalhadas de tratamento de 1943 a 1946, com

contribuições de Kracauer e Hans Richter. Lançado para vários produtores de Hollywood, o projeto ganhou o apoio do roteirista-diretor-produtor de esquerda, Dore Schary, que estava (de vez em quando) no comando da MGM, que também contribuiu com uma versão de tratamento. (HANSEN, 2011, p. 208-209, tradução nossa)

“Outro projeto, mais amplamente conhecido que fez Adorno considerar o cinema em termos estéticos e criativos, foi *Composing for the Films*², escrito em colaboração com o compositor Hanns Eisler em 1944” (HANSEN, 2011, p. 209). O livro apresenta um relato da natureza da estética, mas também dos aspectos sociológicos da música cinematográfica.

Depois dessas publicações, há a última fase, marcada pelo retorno de Adorno à Alemanha, com o término da Segunda Guerra Mundial.

Essa fase compreende escritos que reiteram e adaptam a crítica da indústria cultural, como seus ensaios sobre televisão (baseados em pesquisa nos Estados Unidos em 1952-53) e *Culture Industry Reconsidered* (1963), que estende essa crítica à cultura administrativa da República Federal. Mas também inclui esforços para entender o filme no contexto da arte moderna e da estética modernista, dos quais encontramos o relato mais completo de Adorno na *Teoria Estética* (1970). [Contudo] sua mais extensa declaração sobre a questão da estética cinematográfica continua sendo o ensaio *Transparencies on Film* (1966). (HANSEN, 2011, p. 209-210)

Ao longo dessa fase, Adorno argumenta que “a dependência do cinema em relação à tecnologia industrial, como meio de reprodução e circulação mecânicas, dominou e impediu o desenvolvimento da técnica artística, entendida como a organização interna do material estético” (HANSEN, 2011, p. 210, tradução nossa). Sua teorização se desenvolve aqui a partir da relação entre técnica artística e tecnologia mecânica:

A queixa de Adorno sobre o cinema gira na suposição de que a tecnologia de reprodução impede o desenvolvimento autônomo da técnica cinematográfica, ao invés de, como ele observou em relação à música eletrônica, a técnica artística sendo liberada por possibilidades

2 Adorno e Eisler (2006).

tecnológicas. A pergunta aqui – e faz parte do problema que os críticos tiveram com seu argumento sobre o filme – é se ele atribui essa aporia à prática dominante do cinema dentro da indústria cultural ou se ele a localiza no fundamento mecânico do meio cinematográfico como tal. (HANSEN, 2011, p. 215, tradução nossa)

Ou seja, este argumento apresenta a seguinte ameaça: “a predeterminação tecnológica da técnica cinematográfica seria uma circunscrição a priori das possibilidades estéticas do que ele chama de ‘filme emancipado’” (HANSEN, 2011, p. 215, tradução nossa). O cerne do problema que ele “enfrenta para uma estética cinematográfica parece ser que a base fotográfica da imagem em movimento privilegia o objeto representacional em detrimento de procedimentos esteticamente autônomos” (HANSEN, 2011, p. 220, tradução nossa).

Mas, conseqüentemente, seu argumento abre para outra possibilidade de reflexão. Em *Transparencias*, “Adorno reconsidera o problema da relação entre tecnologia e técnica primariamente como um problema relativo à estética cinematográfica, especificamente com vista ao surgimento do cinema independente na Alemanha Ocidental e nos demais países europeus” (HANSEN, 2011, p. 218, tradução nossa). A seguir, em *Teoria Estética*, ele “insiste na unidade conceitual de técnica e tecnologia, porque o desenvolvimento da técnica estética interna, como força produtiva, está ligado ao progresso das forças tecnológicas extraestéticas” (HANSEN, 2011, p. 211, tradução nossa).

No próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob a pressão socioeconômica. A industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração. Se a técnica se orienta para o ponto de fuga da industrialização, isso produz-se sempre esteticamente à custa da completa elaboração imanente e, portanto, em detrimento da própria técnica. (ADORNO, 2008b, p. 244)

Tal pensamento evidencia, por um lado, a dificuldade de separar técnica e tecnologia (produção artística e produção mecânica, nesta leitura feita pela autora sobre Adorno), por outro lado, atribui ao cinema qualidade específica, e reconhece o seu papel enquanto meio para discutir a arte moderna.

Ponderando este problema de vários ângulos, ele não apenas concede ao filme um status igual, se excepcional, entre as artes, mas também atribui a ele um papel de liderança na rebelião da arte moderna contra seu próprio status como arte. Em primeiro lugar, porque a prática do cinema independente, mesmo que subsidiada, não pode escapar às pressões do mercado (Hollywood e seus colegas da Alemanha Ocidental) nem à problemática estética de uma arte mecanicamente mediada, Adorno parece disposto a modificar o imperativo de que a arte moderna deve operar no nível mais avançado e diferenciado da técnica. (HANSEN, 2011, p. 218, tradução nossa)

Como resume Hansen, a teorização da estética de Adorno envolve o cinema a partir de duas áreas, que ocupam o centro da obra: a primeira é a arte em geral, seguida da música em específico. A reflexão sobre o cinema surge dentro desse quadro teórico. Ao tratar do cinema, seu pensamento se desenvolve principalmente em relação a técnica (produção artística) e tecnologia (produção mecânica), mas também em relação à “transformação histórica da experiência, imagem e escrita, mimese, beleza natural, tempo e movimento, intermedialidade, coletividade, e a recepção, que ainda contêm impulsos valiosos para a teoria do cinema, análise crítica e prática criativa” (HANSEN, 2011, p. 250, tradução nossa).

Considerações finais

Hansen explicitou como Kracauer, Benjamin e Adorno contribuíram para uma reflexão crítica sobre cinema, enquanto produção artística e tecnológica nos tempos modernos. Como sua análise mostrou, há pontos de aproximação e distanciamento entre suas obras, embora eles possam estar situados em uma mesma escola alemã. No caso do primeiro, o cinema aparece como tema central. No último, o cinema aparece de modo periférico em relação à arte e à música. Já o caso de Benjamin estaria “a meia distância” entre eles.

Em razão disso, a autora atribui papel de protagonismo a Kracauer, por ser o iniciador da área em estudo e quem, de fato, desenvolveu uma teoria do filme. Ela enfatiza como Kracauer estava verdadeiramente preocupado em refletir a “estética de filme a partir da perspectiva de uma experiência particular e crítica da modernidade” (HANSEN, 2011, p. 6, tradução nossa).

A modernidade é pensada pelo filósofo como uma “formação altamente ambivalente e contestada, produzida em massa e consumida em massa, na qual o filme e o cinema estavam desempenhando apenas um papel, embora crucial” (HANSEN, 2011, p. 6, tradução nossa). Dentro da cultura de massa, o cinema torna-se “uma forma de autorrepresentação coletiva”, bem como “uma matriz ideológica que promove uma identidade social e nacional imaginária” (HANSEN, 2011, p. 66, tradução nossa).

Benjamin trabalha essa relação a partir de outra perspectiva, que é a de “abstração filosófica, senão estética, um correlativo subjetivo das mudanças na organização da percepção na modernidade” (HANSEN, 2011, p. 95, tradução nossa). Em comum, os dois veem que “o fenômeno da massa moderna se manifesta primariamente em atos de consumo e recepção, mediados pelo fetiche da mercadoria” (HANSEN, 2011, p. 95, tradução nossa). “Mas onde a análise de Kracauer se concentra no presente, Benjamin rastreia as origens da cultura de massa no século XIX, notadamente em seu vasto projeto nas arcadas de Paris” (HANSEN, 2011, p. 95, tradução nossa).

Tal como entende o processo histórico, Benjamin ganha maior crédito por sua capacidade criativa de lidar com o problema moderno, que é tecnológico. No que tange ao cinema, “o papel de Benjamin permanece ligado à faculdade mimética, essencial para o seu esforço de teorizar uma inervação imaginativa, não destrutiva, do ambiente tecnológico em constante mudança” (HANSEN, 2011, p. 199, tradução nossa).

A capacidade de Benjamin de imaginar vastas possibilidades e riscos mortais nas práticas de mídia tecnológica – e apostar em combinações e constelações particulares – torna seu pensamento mais produtivo do que abordagens críticas que, em última análise, possuem viés técnico-utópico ou midiático-pessimista. Hoje, seu legado para a teoria do cinema e da mídia pode consistir, principalmente, nas maneiras pelas quais a estrutura de seu pensamento, seu hábito de pensar em posições antitéticas em suas implicações mais extremas, destaca as contradições na própria cultura da mídia, agora mais do que nunca. (HANSEN, 2011, p. 204, tradução nossa)

O mérito de Adorno encontra-se no plano da estética. Nessa matéria, Adorno foi além de seus colegas ao elaborar toda uma teoria estética. Estabeleceu, inclusive, relação intelectual de crítica com seu colega: seus apontamentos às teses de Benjamin, às vezes, distorcidos, revelam diferenças importantes. “Contra Benjamin, Adorno também insistiu na importância continuada da arte autônoma, mesmo que a aura pudesse ser compreendida apenas em sua decadência irreversível (ou, na verdade, resistida em suas falsas ressurreições)” (HANSEN, 2011, p. 207, tradução nossa).

Para a estudiosa, o traço comum entre Adorno, Benjamin e Kracauer diz respeito à ideia de pensar o cinema como sintoma da sociedade moderna, em um contexto urbano-industrial. Eles enriqueceram a reflexão crítica sobre cinema, compreendendo-o como “um elemento sintomático dentro de uma estrutura heurística mais ampla, destinada a entender a modernidade e suas tendências de desenvolvimento” (HANSEN, 2011, p. 3, tradução nossa).

Referências

ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008a.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008b.

ADORNO, T. W. *Transparencies on film*. Durham: Duke University Press, 1966.

ADORNO, T. W.; EISLER, H. *Composing for the films*. Londres: Continuum, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 159-177.

BENJAMIN, W. *On hashish*. Cambridge: Belknap Press, 2006.

GUTFREIND, C. F. Kracauer e os fantasmas da história: reflexões sobre o cinema brasileiro. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 6, n. 15, p. 129-144, 2009.

HANSEN, M. B. *Babel and babylon*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HANSEN, M. B. *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2011.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

KRACAUER, S. *Theory of film*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

submetido em: 18 jul. 2019 | aprovado em: 18 set. 2019

A publicidade sem caráter e a estética do velamento

Unspecified advertising and the aesthetics of veiling

João Anzanello Carrascoza¹

1 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do programa de pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: jcarrascoza@espm.br.

Resumo

A expansão tecnológica das últimas décadas no campo midiático levou as agências de publicidade a adotarem novas formas de produzir e veicular mensagens para as marcas anunciantes e seus produtos e serviços, como o *embalade marketing*, o *branded content*, a *live experience*, entre outras. Discutiremos a utilização de uma dessas estratégias publicitárias frequentemente exploradas nos tempos atuais, o *product placement*, apoiando-nos nas reflexões de Byung-Chul Han em sua obra *A salvação do belo* (2019). Nossa "tese" sinaliza que a publicidade, para atender ao consumidor sem caráter (aquele no qual nada se esculpe ou se fixa), tornou-se também "lisa", graças sobretudo à sua "estética de velamento".

Palavras-chave

Comunicação publicitária, consumo, *product placement*, estética.

Abstract

In the last decades, the advent of technology in the media has led advertising agencies to adopt new ways of producing and delivering messages to advertising brands and their products and services, such as packaging marketing, branded content, live experience. This paper discusses the use of one of these intensely explored advertising strategies in present times, namely product placement, supporting us by Byung-Chul Han's reflections in his work *The Salvation of the Beautiful* (2019). Our theory signals that advertising, in order to cater to the unspecified consumer (the one in which nothing is sculpted or fixed), has also become "flat", thanks above all to its "veiling aesthetics".

Keywords

Advertising communication, consumption, product placement, aesthetics.

Esses tempos líquidos e lisos

O conceito de liquidez, trazido por Zygmunt Bauman em algumas de suas obras, especialmente em *Modernidade líquida* (2001), é amplamente utilizado no campo das ciências sociais como forma de interpretar o momento histórico contemporâneo, fruto das transformações econômicas, sociais e culturais do capitalismo globalizado. Nesse estágio, a solidez das instituições e relações comerciais, bem como dos vínculos humanos – mais precisamente tratados em outro de seus livros, *Amor líquido* (2004) –, construções intelectuais e ideias perde espaço para o que é fluido, incapaz de manter a forma, e, em consequência, escorre, esvai e transborda.

Nesse período de fluidez, precedido então pela modernidade sólida – quando as mudanças seguiam num ritmo lento, dando às sociedades humanas certa sensação de controle e segurança –, os padrões tornaram-se temporários e se liquefazem continuamente, gerando angústia, temor e violência.

Embora Bauman não tenha se detido nas questões associadas diretamente às características dessa fluidez na comunicação e tampouco na arte, seu conceito pode ser expandido para esses dois domínios. Sem se opor a ele, conquanto também sem assumi-lo, o professor sul-coreano de filosofia Byung-Chul Han nos propõe uma outra chave interpretativa em sua obra *A salvação do belo* (2019) – o advento do “liso” (e a sua positividade) –, para pensarmos a estética desses tempos centrada sobretudo no universo digital. “O liso é a marca do presente... Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a *sociedade da positividade* atual. O liso não *quebra*. Também não opõe resistência. Ele exige *likes*” (HAN, 2019, p. 7, grifo do autor).

Propomos aqui alargar as reflexões de Han para o sistema publicitário, que consiste em uma constelação de discursos comunicacionais, tendo nas artes uma de suas principais matrizes – e, podemos acrescentar, continua a mimetizar formas de ver e de dizer, além de procedimentos de linguagem, das mais variadas expressões artísticas.

Constituinte da malha midiática contemporânea, o sistema publicitário vem igualmente se transformando com rapidez, em virtude das inovações tecnológicas das últimas décadas, buscando explorar de maneira ininterrupta o diálogo com os consumidores por meio das redes sociais digitais, entre outras possibilidades de interações comunicativas. Covaleski (2010) nomeia inclusive de “publicidade híbrida” certa configuração produtiva que resulta dos materiais publicitários contemporâneos e que se apoiam em três colunas: o entretenimento, a interação e o compartilhamento, possível unicamente graças à evolução da internet, a partir da consolidação da web 2.0.

As primeiras peças publicitárias, os *afiches* espalhados pelas ruas de Paris na *Belle Époque*, eram gravuras assinadas por importantes pintores, que a elas se dedicavam com o mesmo esmero e estilo dispensado às suas próprias obras. A Figura 1 apresenta um *afiche* de Alphonse Mucha, criado para promover os biscoitos Champenois. Dada a sua qualidade artística, a ilustração foi depois integrada às obras completas do pintor, ganhando o título de *Rêverie*², sem obviamente a inscrição da marca comercial (Figura 2), como podemos ver em ambas as versões da obra.

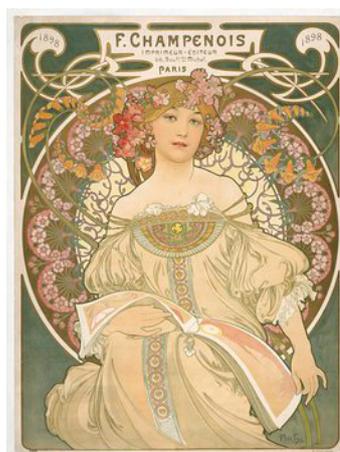


Figura 1: *Afiche* (1898), de Alphonse Mucha, criado para a marca de biscoitos Champenois

Fonte: WikiArt.

2 Esta litografia foi originalmente criada em 1898 para o calendário da empresa Champenois. Sua popularidade imediata levou à rápida publicação pela revista *La Plume* como painel decorativo com o título *Rêverie* (Devaneio) (RÉVERIE, c2020).



Figura 2: *Rêverie* (1898), sem a marca Champenois, para a qual foi originalmente criada

Fonte: Mucha Foundation.

Os formatos publicitários que se seguiram aos *afiches* – os anúncios, de jornal e revista – incorporaram recursos pictóricos na instância visual e literários na instância verbal. O mesmo ocorreu com os *jingles* produzidos para as rádios dos anos 1920 em diante e, posteriormente, para os filmes publicitários (veiculados em cinema e televisão), ao assumirem a estrutura melódica dos ritmos musicais.

Uma farta e consistente bibliografia nacional e estrangeira comprova as apropriações da arte pela publicidade, bem como iniciativas da arte que se inspiraram no mundo das marcas comerciais e dos produtos consumidos na vida cotidiana³, como é o caso da pop art. E, da mesma maneira que a publicidade se vale de fundamentos da narrativa literária em seus comerciais, a literatura incorpora formatos publicitários, como neste conto da escritora Luana Chnaiderman (2018, p. 83), que apresenta o formato de anúncio classificado:

Tiramos os pelos da perna, da sobrancelha e do cu. Depilação completa, egípcia. Tiramos calos, peles, cutículas, buço e axilas. Tiramos os poros da pele, a pele do corpo. Esfoliação, peeling. Drenamos e modelamos. Tiramos a cor dos cabelos e dos cachos. Chapinha, progressiva, não

3 Entre as numerosas obras sobre o assunto, podemos apontar como basilares: *Advertising: the uneasy persuasion* (Michael Schudson), *O óbvio e o obtuso* (Roland Barthes) e *Sincretismo: uma exploração das hidridações culturais* (Massimo Cannevari).

usamos formol. Tiramos os pelos das costas, da barriga, rugas e marcas de expressão. Tiramos o escuro dos dentes, o torto dos dentes e os dentes do siso. Tiramos gorduras, coxas, ancas, barrigas, braços e costas. Celulite, cicatriz, tatuagem. As sardas do rosto, as estrias da perna, parte da bunda, dos seios. Uma costela. Aceitamos pagto em parcelas.

Por meio do pensamento de Han (2019) sobre o belo, pretendemos investigar como esse conceito se espraia nos modos de ver e de dizer da publicidade, além de discutir suas implicações em relação ao consumidor, visto que a comunicação publicitária on-line vem ajustando a sua estética no ambiente digital com vistas a gerar o constante engajamento do público – a sua finalidade é *fazer saber* (por meio de argumentos, vetor apolíneo) e/ou *fazer crer* (pela sensibilização, vetor dionisíaco), conforme demonstramos (CARRASCOZA, 2004).

O belo contemporâneo, o liso, o digital

Han reúne pequenos, densos e interligados ensaios em *A salvação do belo* (2019), abordando a estética do liso, o ideal do belo, a sua política e a sua criação, além de temas correlatos – a beleza como verdade e como reminiscência, entre outros. Interessa-nos, em seu pensamento, a sua conceituação do belo, guia de nossa discussão. O autor assim define o conceito de belo:

O belo é algo oculto. Para a beleza, o encobrimento é essencial. A transparência não se dá com a beleza. A beleza transparente é um oxímoro. A beleza é necessariamente uma aparência. Nela reside uma opacidade. Opaco quer dizer sombreado. A revelação desencanta e o destrói. Assim, o belo é indesvelável segundo sua essência. (HAN, 2019, p. 43, grifo do autor)

A ideia de que o belo é essencialmente “indesvelável” leva Han a abordar o que, no outro extremo, se revela em sua total plenitude, sendo explicitado ao máximo, ou seja, a pornografia. Nesse sentido, para ele, a pornografia é a figura oposta ao belo.

Podemos dizer que a beleza na publicidade aspira ao erótico, ao que não se mostra de saída, ao que atrasa, como já apontamos em outro estudo

(CARRASCOZA, 2014) nos filmes publicitários a revelação do produto só se dá no final, como um detalhe expressivo da narrativa, não atravessa toda a ação da trama, move-se justamente ao contrário – é o principal (o produto) que se torna secundário nas histórias da publicidade, ocupando poucos segundos (os últimos) do tempo de duração do audiovisual:

[...] o objetivo dessa estratégica, de inserir o detalhe no fim do comercial, no instante em que se atinge o ápice da narrativa – o desfecho da história –, é gerar a identificação e, por meio desta, o consequente contágio. A empatia, assim, se estabelece, pela estética da sugestão. (CARRASCOZA, 2014, p. 48-49)

Se “esconder, atrasar e despistar são estratégias espaço-temporais do belo”, conforme afirma Han (2019, p. 44), o mesmo ocorre nos filmes publicitários, em sua forma canônica, com o desenvolvimento do enredo ocupando quase todo o seu tempo (trinta segundos ou um minuto tradicionalmente na veiculação para televisão) e a inserção do logotipo da empresa anunciante e a respectiva enunciação de seu posicionamento apenas no final. O posicionamento, aliás, tangencia o seu slogan, que opera como moral da história narrada, momento único em que explicita o que pretende, o seu *fazer saber* ou o *fazer crer*, junto ao público.

Se “ser-belo é fundamentalmente ser-velado” (HAN, 2019, p. 45), não é por acaso que a publicidade, igualmente, vai “construir” suas peças audiovisuais mantendo, até o instante derradeiro da narrativa, o velamento de seu intuito – a promoção do produto, serviço ou marca.

Em outras palavras, Han (2019, p. 46) nos diz que o “invólucro é mais essencial do que o objeto velado”, o que nos leva a pensar na “opção” adotada pela publicidade, à semelhança da arte, pelo ocultamento em sua narrativa de seu conteúdo principal, em convergência com o ponto de vista de Fernando Pessoa, poeta e também publicitário em seu tempo, que dizia: “o princípio primeiro da publicidade é esconder seu objetivo” (FERREIRA, 1986, p. 148).

No entanto, a recente evolução tecnológica, que disseminou o hábito do telespectador de “zapear”, ou seja, buscar pelo controle remoto outros produtos

midiáticos, em especial durante os intervalos comerciais que veiculam os filmes publicitários de feição tradicional, obrigou o sistema publicitário a explorar outras formas de interação no domínio das produções culturais midiáticas, notadamente as de entretenimento.

É nesse contexto que passa a ser adotado com mais frequência o *product placement* – inserção de produtos ou logomarcas de anunciantes em filmes, documentários, seriados, telenovelas etc., de forma integrada em seu contexto ficcional. A presença publicitária se dá, portanto, fora dos *breaks*, infiltrando-se precisamente na “lisura” da história de seu “hospedeiro”, não em seu assumido e costumeiro material fílmico, reconhecido como tal pelo público, mesmo que o seu intuito mercadológico, como vimos, seja revelado só ao fim.

Essa é, pois, uma das formas pelas quais a publicidade se adapta à estética do liso, “fenômeno genuinamente contemporâneo”, como preconiza Han (2019, p. 27). Em outras palavras: o conteúdo da publicidade está velado ao longo da produção cultural fílmica, “revelando-se” em momentos seletivos e, ainda assim, não explicitamente – à semelhança de seios femininos num vestido decotado –, seguindo a estratégia do velamento, que, na concepção de Han (2019, p. 46), “erotiza o texto”.

Sim, o rasgo, a quebra, a brecha constituem o erótico (HAN, 2019, p. 49). E é precisamente o que vemos nas ações de *product placement*, nas quais, de súbito, o produto (ou a marca) aparece encaixado nas dobras do espaço diegético, como explicitaremos a seguir.

***Product placement*, estética e velamento**

Numerosos são os exemplos de *product placement* no âmbito das produções audiovisuais, que aqui nos interessam em especial, não obstante a sua prática se espalhar igualmente pelo tecido de outras “mídias”, como nas narrativas literárias, conforme aponta Ribaric (2019, p. 24), ao investigar, em consulta a vários estudiosos do assunto, as mutações desse conceito:

[...] no Japão do século XVIII, Santo Kyoden, um popular escritor de ficção *gesaku* e *kibyōshi* (livros de imagens satíricas), *sharebon* (livros espirituosos sobre moda), *kokkeibon* (ficção cômica), *hanashibon* (livros humorísticos) e *yomihon* (livros de leitura), também conhecido por ilustrar suas obras, inseria informações sobre sua própria loja de tabaco nas histórias que escrevia.

Na literatura brasileira, realçamos (CARRASCOZA, 1999) o caso pioneiro de Monteiro Lobato, que inseriu em sua obra *O Sacy Pererê* mensagens de marcas anunciantes que colaboraram financeiramente no custeio da primeira edição do livro, como a fabricante de máquinas de escrever Remington e a de chocolates Lacta (Figura 3), entre outras.



Figura 3: Anúncios das marcas Remington e Lacta na primeira edição de *O Sacy Pererê* (1918)

Fonte: *O Sacy Pererê*, 1918.

Na esfera do cinema e da televisão, segundo Russell (1998), há três maneiras de concretizar a utilização do *product placement*: 1) a inserção unicamente visual da marca do anunciante (ou da embalagem do produto) na cena; 2) a inserção verbal/auditiva, quando o nome da marca (ou produto) é enunciado pelos personagens; e 3) a inserção imbricada no enredo, o chamado *plot placement*, que vai além da

simples aparição (visual) ou menção (verbal/ auditiva), sendo parte essencial e determinante do próprio enredo, portanto um elemento compulsório que se molda na narrativa ficcional. Independentemente do número de aparições e/ou menções verbais da marca/ produto, ao nosso ver, essas são invariavelmente janelas discretas – ou falaciosamente indiscretas – por meio das quais a publicidade se materializa. Elas se abrem para que a mensagem publicitária acenda a sua luz e, num ato contínuo, apague-a, devolvendo a atenção do telespectador ao enredo da narrativa, sob pena de se descaracterizar como brecha e, em consequência, quebrar a estética do liso.

Numerosos são os exemplos, nas últimas décadas, de *product placement* na história do cinema mundial, especialmente o hollywoodiano, como o do chocolate Reese's em *E.T.: o extraterrestre* (1982), da Coca-Cola (entre outras marcas) em *Blade Runner* (1982), da bola de vôlei Wilson e da transportadora FedEx em *Náufrago* (2000), do automóvel Ford Explorer em *O terminal* (2004), e, mais recentemente, do leite fermentado Yakult na produção da Netflix *Para todos os garotos que já amei* (2018). Este último caso, inclusive, apresenta numa única cena as três modalidades de *product placement* mencionadas: visual, verbal/ auditiva e *plot placement* (Figura 4).



Figura 4: *Product placement*, de Lactobacilos Yakult, no filme *Para todos os garotos que já amei* (2018)

Fonte: Netflix.

Além de listar casos, sabendo que alguns já foram amplamente estudados, ainda que sob outra abordagem, interessa-nos observar como o velamento publicitário de fato se concretiza. Uma vez que o consumo das produções audiovisuais passou também a ser on-line, notamos a expansão do *product placement* de “enredo”.

Se no início de sua utilização, as marcas apareciam de forma visual e/ou verbal/ auditiva, a opção mais frequentemente adotada nos filmes e séries nos últimos anos é a inserção da mensagem publicitária no corpo da história, velando o máximo possível o seu intuito e revelando-o de modo mais “natural”. Não mais a janela discreta (ou indiscreta), mas apenas uma fresta.

Vejamos um exemplo não apenas clássico de *product placement* na história do cinema norte-americano, mas cuja utilização se deu de forma diferenciada – o filme *De volta para o futuro* (1985). Nesse longa-metragem, a marca da rede de postos de gasolina Texaco avulta em várias das “décadas” pelas quais a narrativa atravessa, coincidentes com a sua trajetória real no mercado. O logotipo da Texaco aparece quando o tempo diegético do filme se detém nos anos 1955 (Figura 5), 1985 (Figura 6) e 2015 (Figura 7), conforme estudos de Helena e Pinheiro (2012).



Figura 5: Logotipo da Texaco em 1955 no filme *De volta para o futuro* (1985)

Fonte: *De volta para o futuro*.



Figura 6: Logotipo da Texaco em 1985 no filme *De volta para o futuro* (1985)

Fonte: *De volta para o futuro*.



Figura 7: Logotipo da Texaco em 2015 no filme *De volta para o futuro* (1985)

Fonte: *De volta para o futuro*.

A janela publicitária se abre em três momentos, correspondentes à identidade visual da Texaco em cada momento retratado, evidenciando que essa marca há muito atua expressivamente no comércio de combustível para veículos – ela possui passado, presente e insinua um porvir.

Talvez não por acaso a ficcionista espanhola Rosa Montero, em seu livro *Lágrimas na chuva* (2014), cuja ação se passa no ano de 2109, apresente como

publicidade do futuro a mulher-anúncio da Texaco-Repsol, espécie “aprimorada” do homem-sanduíche (uma das primeiras formas da publicidade), que carrega no peito uma tela que emite mensagens publicitárias dessas duas empresas em uma só (ainda hoje) poderosas em sua atividade comercial. Seria uma suspeita de que o petróleo continuaria sendo a mais importante fonte de energia um século à nossa frente, ou apenas uma ironia da escritora?

Sigamos, agora, com um caso mais recente, dos muitos encontrados em séries produzidas originalmente pela plataforma Netflix, e que, em nossa concepção, vem fazendo do *product placement* um item compulsório de seu modelo de negócio. Seleccionamos o último episódio da segunda temporada de *A Casa de Papel* (2018), série sobre assalto a um banco, no qual temos a cena de fuga dos ladrões num caminhão da marca de cerveja Estrella Galicia (Figura 8).



Figura 8: Caminhão de cerveja Estrella Galicia, série *A Casa de Papel* (2018)

Fonte: Netflix.

Em consonância com as ideias de Han (2019) em relação à estética do liso, temos aqui, de súbito, uma brecha (ou um rasgo) no desfecho da história, pela qual a logomarca do produto se mostra, qualquer que seja a categoria (das três) de *product placement* escolhida, conforme a proposta de Russel (1998). Em teoria, a ação publicitária (visual, verbal/ auditiva ou entranhada no enredo) deveria operar de forma favorável, já que objetiva promover o produto.

Nesse exemplo, contudo, acreditamos que a inserção da marca da cerveja é feita numa situação discutível, o que resultaria um “*product displacement*”. Ainda assim, ela não resulta numa explicitação, pois o conteúdo narrativo ocupa a quase totalidade do tempo do episódio e o logotipo da Estrella Galicia aparece – como esperado – tão somente numa fissura da diegese, que, de imediato, recompõe-se, mantendo a soberania do liso.

A esse respeito, vamos nos apoiar em Safatle (2009), quando define como posicionamento bipolar de marca essa nova etapa da retórica da publicidade, pela qual se dá a mercantilização não mais dos valores exclusivos dos produtos, os seus diferenciais, as suas particularidades técnicas, a sua singularidade em suma, mas a de valores contrários: “O que aparentemente seria um erro crasso de posicionamento revela-se uma astúcia. Por um lado, isso permite ao consumidor identificar-se com a marca, sem, necessariamente, identificar-se com um de seus pólos” (SAFATLE, 2009, p. 104-105).

A sociedade contemporânea permite às marcas, atentas às identificações hegemônicas mas também às minoritárias, a enunciação da norma e igualmente da transgressão. Os consumidores, nos lembra Safatle (2019, p. 107) são instados tanto para as identificações fixas (no extremo, estereotipadas) quanto para as irônicas, “nas quais, a todo momento, o sujeito afirma sua distância em relação àquilo que ele está representando ou, ainda, em relação a suas próprias ações”.

Esse padrão retórico do consumo se plasma na estética do liso – acrescentemos –, já que o liso dispensa os relevos, os pontos de resistência. Norma e transgressão são linhas presentes, que se alternam no processo da tessitura publicitária (essa, por sua vez, reconfigura-se para atender a insatisfação daqueles nem sempre identificados com o sinal positivo).

Dessa forma, não nos parece descabida a possibilidade de que a aparição de um copo de papel da rede mundial de cafés Starbucks (Figura 9) no meio de um episódio da última temporada da série *Game of Thrones* (2019), veiculada pela HBO, cuja ação se passa em outro tempo e lugar que não o mundo contemporâneo, e anunciada como uma falha cinematográfica, não seja uma ação consciente de

bipolaridade da marca por meio do *product placement*. Matérias jornalísticas (PATTEN, 2019; RAI, 2020) realizadas com membros da produção, como os diretores do episódio David Benioff e D. B. Weiss, esclarecem que não, mas não haveria aqui a erotização que o liso permite por meio de fendas na narrativa?



Figura 9: Copo de café da marca Starbucks em cena da série *Game of Thrones* (2019), da HBO

Fonte: *Game of Thrones*.

O *product placement*, portanto, é uma das formas pelas quais a publicidade, para manter-se como mediadora entre a produção e o consumo ante a nova ordem comunicacional – catalisada pelos avanços tecnológicos e culturais –, viu-se impulsionada a ampliar-se a fim de melhorar a adaptação de sua retórica ao ambiente das mídias digitais e, como efeito, manter-se fiel ao liso estético.

Tal cenário, em que as horas gastas pelos consumidores na internet vêm aumentando, tanto quanto o consumo de conteúdos audiovisuais on-line (HOOTSUITE, 2019), leva-nos obrigatoriamente a rever a atual dinâmica publicitária.

O velado e o consumidor sem caráter

Se antes o acesso à publicidade pelo *product placement* se dava no momento em que o espectador assistia ao filme numa tela de cinema ou num canal de televisão, ou seja, numa hora determinada e, ainda, num tempo não distante, em videocassetes e em computadores por meio de DVDs, nos últimos anos o público pode fazê-lo a qualquer hora com um aparelho conectado à internet (pelo *streaming*). As novas formas de consumo modelam, conseqüentemente, um outro perfil – ou caráter – de consumidor.

Para Han (2019, p. 72), “o caráter significa originalmente o signo gravado, marcado no fogo, indelével. A imutabilidade é sua característica principal”. Ele cita Carl Schmitt, para quem a água é um elemento sem caráter, não é possível nele nenhuma marcação sólida. O mar é sem caráter, já que a origem da palavra caráter vem do grego *diarassein*, fixar, esculpir, gravar. Nesse sentido, o professor sul-coreano de filosofia afirma: “Solidez e consistência não são propícias para o consumo. Consumo e duração se excluem mutuamente. São as inconsistências e a fugacidade da moda que o aceleram. A cultura do consumo diminui a duração. Caráter e consumo são opostos” (HAN, 2019, p. 73).

As dezenas, para não dizer centenas, de filmes e seriados produzidos pela Netflix – que, se antes reinava solitariamente, enfrenta agora concorrentes como a HBO Go, a Amazon Prime Video e a Apple TV, entre outras plataformas de *streaming*, só para ficarmos nesse tipo de consumo de conteúdos audiovisuais – vão se acumulando até transbordarem na disputa pelo interesse do consumidor.

Esse consumidor, conectado, remete-nos novamente à fluidez, na concepção de Bauman (2001), com a qual iniciamos nossa reflexão. Uma novidade no campo do entretenimento se sobrepõe à outra e o lançamento de um produto cultural gera uma euforia, logo substituída pela chegada de outro, a tecnologia voltada à comunicação on-line, hoje de última geração e amanhã de penúltima.

Assim, para Han (2019, p. 73), “a mídia digital assemelha-se ao mar sem caráter, no qual não é possível traçar linhas ou marcas sólidas”. E mais: “O

consumidor ideal é um homem sem caráter. Essa falta de caráter torna possível um consumo indiscriminado” (HAN, 2019, p. 73, grifo do autor).

Como não há intervalo comercial na Netflix, o *product placement* se estabelece não só como ação publicitária anti-intrusiva, alinhada à estética do liso, mas também como um trunfo para se viabilizar. Para as marcas anunciantes, por sua vez, consiste numa alternativa comunicacional estratégica, um modo de atingir o grande público de assinantes dessa plataforma.

A Netflix permite a criação de perfis de consumidores, para que o algoritmo de programação lhes recomende assertivamente as séries e os filmes mais condizentes com seu histórico de consumo audiovisual. É provável que, assim, a empresa esteja tentando dar ao consumidor um traço (sólido) de caráter – certamente para manter ou ampliar a fidelidade ao seu acervo em contínua expansão.

Contudo, como aponta o autor,

O caráter sólido não consegue se conectar bem. Não é *conectivo ou comunicativo*. Na era da conexão, globalização e comunicação, um caráter sólido é apenas obstáculo e desvantagem. A ordem digital celebra um novo ideal. Chama-se *o homem sem caráter, o liso sem caráter*. (HAN, 2019, p. 75, grifo do autor)

Tomando tal afirmação como base, podemos dizer que a publicidade, nessa era do digital, é também desprovida de caráter. As marcas, ao contrário, para que existiam como materialidades, precisam possuir algum caráter – o que não é paradoxal, visto que parte de sua personalidade é fixa e parte é mutável, como aponta Fontenelle (2002, p. 250).

A distinção pela retenção

Com o advento do universo digital, ou da “sociedade em rede”, como propôs Castells (2009), e, por conseguinte, com o início do reinado do “liso”, a força do sistema publicitário poderia ser atenuada, perdendo o seu posto de retórica principal do consumo.

Mas, como na canção “Esteticar (Estética do plágio)” (2001), de Tom Zé, Vicente Barreto e Carlos Rennó, a publicidade não é “um caboclo tolo boboca/ um tipo de mico cabeça-oca/ raquítico típico jeca-tatu/ um mero número zero um zé à esquerda/ pateta patético lesma lerda/ autômato pato panaca jacu”. Muito pelo contrário, ela é adepta, como na própria expressão de um dos versos dessa composição, da “estética do arrastão” – ou seja, por meio do “liso”, arrasta a sua mensagem, ora pelos meios tradicionais, ora pelas frestas que o *product placement* (ou mesmo o *product displacement*) cava nas narrativas audiovisuais de entretenimento. Assim, continua envolvendo o consumidor com ênfase discursiva no vetor dionisíaco, visando o fazer crer com as suas ações veladas.

O consumidor – incluindo todos nós – vive, então, à mercê de sua própria atenção, também lisa, tentando escorregar do caudal de ofertas que não o interessam – ou não são suficientemente atrativas no momento.

Han (2019, p. 107) afirma que “a beleza é vacilante, atrasada. Belo não é um brilho momentâneo, mas uma fosforescência quieta. E nessa retenção que consiste sua distinção”. Assim, valeria indagarmos se, por meio do *product placement*, que em suas utilizações inaugurais se comportou como um brilho momentâneo no meio da trama audiovisual (o detalhe expressivo), a publicidade não vem se modificando para, em respeito à estética do liso, ser também uma fosforescência quieta. O consumidor, por seu turno, estará satisfeito com a sua própria falta de caráter?

Referências

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- CARRASCOZA, J. A. *A evolução do texto publicitário*. São Paulo: Futura, 1999.
- CARRASCOZA, J. A. *Estratégias criativas da publicidade*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- CARRASCOZA, J. A. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. São Paulo: Futura, 2004.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- CHNAIDERMAN, L. *Os animais domésticos e outras receitas*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- COVALESKI, R. *Publicidade híbrida*. Curitiba: Maxi, 2010.
- ESTETICAR (Estética do Plágio). Belo Horizonte: Letras, 2001. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-ze/338211>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- FERREIRA, A. M. (org.). *Fernando Pessoa, o comércio e a publicidade*. Lisboa: Cinevoz: Lusomedia, 1986.
- FONTELELLE, I. *O nome da marca*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- HAN, B. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HELENA, R. S.; PINHEIRO, A. J. A. *Muito além do merchan! Como enfrentar o desafio de envolver as novas gerações de consumidores*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- HOOTSUITE. *Relatório da situação digital global em 2019*. [S. l.]: Hootsuite, 2019. Disponível em: <https://hootsuite.com/resources/digital-in-2019>. Acesso em: 18 dez. 2019.

MONTERO, R. *Lágrimas na chuva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

PATTEN, D. HBO reveals the truth behind 'Game of Thrones' on-screen coffee cup mistake. *Deadline*, Nova York, 6 maio 2019. Disponível em: <https://bit.ly/37meVgb>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RAI, B. New streaming service launches in UAE for the performing arts: catch performances from the Royal Opera House, the Bolshoi Ballet and more. *Gulf News*, Dubai, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2XMPXDF>. Acesso em: 11 jan. 2020.

RÊVERIE (1898). Praga: Mucha Fundation, c2020. Disponível em: <https://bit.ly/2XPNKHH>. Acesso em: 11 nov. 2019

RIBARIC, M. E. A evolução dos conceitos de product placement nas produções audiovisuais. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 20, n. 42, p. 22-35, 2019.

RUSSELL, C. A. Towards a framework of product placement: theoretical propositions. *Advances in Consumer Research*, Provo, v. 25, p. 357-362, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2UvOCiC>. Acesso em 18 dez. 2019.

SAFLATE, V. Identidades flexíveis como padrão da retórica de consumo. *In*: CAEPM (org.). *Bravo mundo novo*: novas configurações da comunicação e do consumo. São Paulo: Alameda, 2009. p. 83-112.

submetido em: 18 jan. 2020 | aprovado em: 15 maio 2020

Joaquim, Vazante e O nó do diabo: a herança da escravidão (re)vista pelo cinema brasileiro

Joaquim, Vazante and O nó do diabo: the legacy of slavery (re)viewed by Brazilian cinema

Genio de Paulo Alves Nascimento¹, André de Paula Eduardo²

1 Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (2009), mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (2018) e doutorando em Comunicação pela mesma instituição. Trabalha na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação desde 2004. E-mail: genionascimento@gmail.com.

2 Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e mestre em Comunicação pela mesma instituição. Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: agpe13@yahoo.com.br.

Resumo

O cinema brasileiro recente tem se atentado ao tema do trabalho escravo, ou, ainda, ao trabalho precarizado e do passado escravocrata do país, há algum tempo, tendência que possivelmente se acentuou após os eventos políticos de 2016, notadamente o impeachment de Dilma Rousseff. O objetivo deste artigo é, através da análise de *Vazante*, de Daniela Thomas (2017), *Joaquim*, de Marcelo Gomes (2017) e *O nó do diabo* (projeto coletivo com direção de Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi, em 2018), buscar a compreensão dos fatos políticos recentes, bem as possíveis razões da reiteração do assunto da escravidão e sua relação com o contexto político brasileiro atual.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo brasileiro, trabalho escravo, *Vazante*, *Joaquim*, *O nó do diabo*.

Abstract

Recent Brazilian cinema has focused on the subject of slave labor and the precarious work and past slave labor of the country for some time, a trend that may have been intensified after the political events of 2016, notably Dilma Rousseff's impeachment. By applying the analysis of *Vazante* (2017), by Daniela Thomas, *Joaquim* (2017), Marcelo Gomes and *O nó do diabo* (collective project with Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota and Jhésus Tribuzi, 2018) this article analyzes recent political facts, as well as possible reasons for the return to the subject of slavery and its relation to the current Brazilian political context.

Keywords

Brazilian contemporary cinema, slavery, *Vazante*, *Joaquim*, *O nó do diabo*.

Introdução: premonições

Enquanto transcorria o processo político que culminaria na destituição da presidente eleita Dilma Rousseff, em abril de 2016, *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, que teve sua estreia nacional no dia 17 de maio de 2016 (um mês após a votação da abertura do processo de impeachment no plenário da Câmara dos Deputados), já havia recebido o emblema de filme-símbolo da resistência por parte daqueles que defendiam a legalidade do mandato de Rousseff. Nesse filme, a protagonista Clara (interpretada por Sônia Braga), insiste em continuar morando em um prédio quase abandonado na praia de Boa Viagem, em Recife, sob ameaças constantes dos interesses do capital especulativo imobiliário e dos vizinhos que desejam vender seus apartamentos a uma incorporadora.

Aquarius se tornou rapidamente o catalisador de um sentimento de resistência à brutalidade dos interesses econômicos e das pressões ilegais sofridas por mulheres que ocupam posições de poder. Após a exibição do filme no Festival de Cannes, com protestos do elenco contra o alegado golpe em andamento no Brasil, *Aquarius* tornou-se uma espécie de “película *non grata*” para políticos e jornalistas que apoiavam o novo governo instituído por Michel Temer. Consagrado o impeachment, em agosto de 2016, o filme de Kleber Mendonça Filho terminou por ser alijado da disputa para indicação nacional para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, mesmo sendo provavelmente o título vocacionado para esse feito, dada sua aclamação crítica no Brasil e no exterior.

Certamente *Aquarius* não foi planejado para desempenhar esse papel. O diretor afirmou em entrevistas (JANSEN, 2016) que o roteiro fora escrito muito antes, não sendo possível prever a coincidência das tramas das mulheres Clara e Dilma, que estariam sendo despejadas e obrigadas a “lidar com homens corruptos para tentar manter a casa em que vivem” (KLÉBER..., 2016). Porém, ainda que concebido antes do processo, *Aquarius* sincronizou-se com o tenso momento político que o país atravessava. Com a mudança no cenário político concretizada a partir de agosto de 2016, todo um projeto de Estado de bem-estar social até então implementado pelo Partido dos Trabalhadores desde 2002 cedeu espaço

a outro projeto, e desde então reformas polêmicas entraram na agenda – cujos motes eram “corte de gastos”, “arrocho salarial”, entre outros –, como os casos da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência. *Aquarius*, concebido antes do processo, sincronizou-se com o tenso momento político pelo qual o país atravessava. Passados três anos após o evento, e consolidada a virada conservadora com a eleição do presidente Jair Bolsonaro (eleito com um discurso contrário às políticas implementadas pelo Partido dos Trabalhadores), cabe perguntar: quais seriam os reflexos daquele momento tão dramático de nossa história no cinema brasileiro? A hipótese deste artigo é a de que há reverberações em parte da produção nacional, reverberações essas indissociáveis do contexto de tensão e instabilidade que o país atravessou. Uma dessas reverberações aponta para a abordagem direta do assunto do impeachment, caso de *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), e de outros documentários que buscaram discutir questões duvidosas do processo que culminou no afastamento de Dilma Rousseff. Mas a perspectiva política das obras pode se dar de formas distintas – vide produções como *Polícia federal: a lei é para todos* (Marcelo Antunez, 2017) ou a série *O mecanismo* (2018), produzida por José Padilha, que apresentaram uma visão positiva do processo político e jurídico que levou ao impeachment da presidente.

Nota-se também – e é isso o que nos interessa neste texto – que tais reverberações passam, com frequência, pela questão das condições de trabalho no país – tema discutido com muita ênfase no mesmo período, e foco de enormes divergências entre diferentes lados do espectro político brasileiro. Uma das abordagens do mundo do trabalho trata das relações entre patrões e empregados herdadas do tempo da escravidão – e este é um dos temas que atravessa o já mencionado filme *Aquarius*. Em *O som ao redor* (2013), filme anterior de Kléber Mendonça Filho, bem como em sua produção de curtas-metragens, essas relações já estavam presentes de modos distintos, pela cisão social entre os personagens, pontuada por cínica cordialidade e pela recorrência de referências ao passado, caso da presença metafórica e aterrorizante dos “banhos de sangue” nas águas da fazenda de posse do personagem Francisco (W. J. Solha).

Neste artigo, buscaremos um diálogo com a produção recente brasileira e seus dilemas face a um novo contexto em que reformas conservadoras, ajustes fiscais, flexibilização das reformas trabalhistas e abrandamento da noção de trabalho escravo entraram na agenda política³ do país. Nesse contexto, interessa-nos um pequeno conjunto de filmes – formado por *Joaquim, Vazante* e *O nó do diabo* – que abordam diretamente o assunto da escravidão, definido por Jessé Souza⁴ (2017, p. 84) como elemento fundamental na formação da sociedade brasileira, ao contrário de certa tradição do pensamento sociológico brasileiro que enxerga como maiores malefícios uma pretensa “continuidade” de vícios de Portugal e não como a singularidade de nossa conformação social, seja à recorrência do assunto “escravidão”, numa aparente tentativa de estudar as causas das fraturas históricas que marcam a sociedade brasileira.

Joaquim: escravidão, corrupção, confusão

O Brasil possui verdadeira tradição de filmes sobre Tiradentes. Para Bernardet e Ramos (1994, p. 14), *Tiradentes*, ou *O mártir da liberdade*, (direção de Peralisse Felice, 1917), e *O mártir da independência, Tiradentes* (Geraldo Vietri, 1977) são exemplos de obras em que o heroísmo dá o tom, embora portadores de uma visão simplificadora da história – o filme de Vietri, em representação naturalista. Importa, nestes filmes a valorização do herói, em primeiro lugar. *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) é antinaturalista e alegórico. A história, aqui, é problematizada, e a adoção de um estilo não naturalista se dá por diversos procedimentos, entre os quais, conforme ainda Bernardet e Ramos (1994, p. 25-26), uma “manipulação do tempo”, ou seja, a representação não acompanha a cronologia dos fatos, e “diálogos literários”, extraídos de poemas dos próprios inconfidentes e de Cecília Meireles, entre outros expedientes. Quase

3 Após as eleições presidenciais de 2018, falou-se até em fim do Ministério do Trabalho por parte do novo governo.

4 Mais que qualquer outro intelectual brasileiro contemporâneo, tem se dedicado a estudar os efeitos da escravidão na sociedade brasileira, defendendo a tese de ser a escravidão a instituição genuinamente brasileira mais influente em nossa formação, e não supostas “heranças malditas” de Portugal, seja a corrupção, seja a noção de patrimonialismo.

impossível não associar o filme de Joaquim Pedro com o momento político pelo qual o país atravessava, alegoria da repressão, da delação, da tortura, da resistência. Há outras representações importantes, como a que surge em *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977), além de *Tiradentes* (Oswaldo Caldeira, 1999).

Bernardet e Ramos (1994, p. 17) reconhecem a nítida ligação entre o discurso dos filmes históricos e o momento político presente: o “discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política”, e impor uma interpretação histórica será sempre trazer uma leitura do presente (Id., Ibid.). Marc Ferro (2010, p. 181) se debruça sobre o problema da representação e ressalta sua importância no cinema de povos de países que foram colônias, “sob dependência das mídias, mesmo no caso em que uma forte tradição oral sobreviva”. A obra de arte, para Ferro (2010, p. 182) carrega essência distinta da de um livro de história: se perpetua, busca ou tende à permanência. *Joaquim* retoma o mítico Tiradentes de maneira ousada. Já supondo o quão conhecido e filmado é o personagem, apresenta, de início, ao estilo “memórias póstumas”, boa parte dos clichês tão difundidos: “meu crime foi trair a Coroa”; “fui esquartejado”; “mártir de um fracasso”; “virei feriado”; “as crianças me estudam nas escolas”. Aponta, pois, para um outro sentido: quem foi Joaquim da Silva Xavier, alferes, garimpeiro, *antes* de se tornar o lendário *Tiradentes*?

De início, o alferes Joaquim (Júlio Machado) está a trabalhar, caçando contrabandistas de ouro. Ele e o colega Manuel sonham com promoção. E surge Preta (Isabél Zuaa), escrava, paixão de Joaquim. Estranhamento natural: onde está a Inconfidência, a conspiração? *Joaquim* se preocupa pouco com a conjuração; seu foco é entender o que levou Joaquim, alferes, minerador e dentista, a tornar-se um militante político. Daí, *Joaquim* se propõe a um diálogo com a conjuntura política do Brasil atual, mas esbarra em alguns problemas, como veremos. Afinal, será original ao mostrar que o possível contato com quilombos e a resistência dos escravos o inspira; e bastante conservador ao diagnosticar, seja pelo olhar – ainda que ingênuo e afoito, mas honesto – do protagonista, seja porque a visão do filme adota olhar semelhante, que entende o Brasil enquanto continuidade da corrupção

portuguesa, patrimonialista. Ambienta o filme em contexto escravocrata, mas o mal está na corrupção do Estado, da Coroa, dos portugueses e dos brasileiros que emulam os lusos. Se *Joaquim*, uma espécie de “Tiradentes *begins*” se propõe a trazer uma história desconhecida, é a um só tempo original no enredo e repetitivo e envelhecido na cantilena “contra a corrupção” – este, o slogan oficial da moralidade seletiva brasileira.

Corrupção por toda parte e crescente indignação e ressentimento de Joaquim. Manuel pune um dos contrabandistas, não pelo crime, mas por não o ter subornado corretamente. Joaquim alerta o administrador local para que não confie em Manuel, corrupto – é dispensado. Reclama que todo mundo, nessas terras, torna-se tenente por indicação, apadrinhamento ou mera corrupção. Joaquim, a um só tempo, segundo as lentes de Marcelo Gomes, estaria correto nas assertivas; seu grande defeito seria a ingenuidade, pois não percebeu que o *mecanismo* é maior ainda: não apenas os administradores e burocratas são corruptos, mas seus futuros parceiros na Inconfidência ou também o são, ou são potenciais traidores – Joaquim é pobre, não terá proteções em caso de fracasso, que não chega a aparecer no filme. Enviado para terras distantes a fim de descobrir pedras preciosas, fracassa. Em sua expedição, explica ao português Matias o sentido da expressão “boi de piranha”, numa pista fundamental sobre o filme. O parceiro e amigo antigo de Joaquim, Januário, tenta se antecipar aos demais e descobrir através do índio da expedição onde estão as pedras. Mosaico em que ninguém presta, em resumo; a positividade fica com o alferes Joaquim, com Preta – que foge, desaparece –, os escravos fugidos, o índio e o africano João. Ao final da expedição fracassada, Joaquim descobre pedras verdes e as confia ao Governador – logo lhe avisam que as pedras têm menos valor que se supõe, em aparente manobra para explorar o local e ficar com elas. Novamente, Joaquim é o otário honesto. Torna-se pregador “anticorrupção”. Manuel, o alferes corrupto, torna-se tenente, e o ressentimento de Joaquim aumenta. No Brasil, há três “tipos de gente: bandido, corrupto e vadio”, conclui Joaquim. O amigo Poeta (Eduardo Moreira) concorda: “os primeiros bandidos, corruptos e vadios são os

portugueses". Se o protagonista surge como uma caricatura de uma classe média manipulável, um "pato da Fiesp", não podemos dissociar seus diagnósticos com a visão patrimonialista que atravessa todo o filme: de fato, só vemos corrupção. A escravidão é um problema lateral aqui, embora, ao surgir, tenha um componente importante e mal aproveitado. E o alferes, obstinado a retornar ao sertão e achar pedras para si, será feito presos por escravos fugidos, que fundaram um quilombo.

A cena do quilombo é rápida, mas o destaque do filme. No âmbito da ficção, o encontro é importante para Joaquim – ele entende o sentido de resistência ali. Preta agora é Zua, e possui liderança sobre os quilombolas. Poupa a vida de Joaquim. Em *Joaquim*, os negros são as grandes vítimas de um amplo sistema repressor, mas também os brancos pobres, os brasileiros locais – a negatividade⁵ fica com os corruptos portugueses e os brasileiros que supostamente herdaram os seus maus hábitos. A rápida presença dos conjurados se dá num pomposo almoço, e seus olhares denunciam que não há espaço para ingenuidade do alferes nem idealismos, mas interesses pessoais travestidos de luta social. Com seu sucesso, se trocaria uma tirania por outra. A visão de Brasil de *Joaquim*⁶ é de uma terra sem esperança, afundada em corrupção em todas as suas instituições, e não à toa um dos conspiradores da Inconfidência será um padre. Joaquim, o alferes exaltado, será o boi de piranha. Um *otário*? Talvez. Talvez manipulável, mas isso não impede que recaia sobre ele uma carga de positividade: seu problema não está no diagnóstico, mas em não o aplicar universalmente. Se os portugueses são corruptos, os filhos dele, nesta terra, também o são, e essa é a visão do filme – mas o simplório e precipitado alferes os vê como potenciais emancipadores. Alegoria de imensa manipulação política e midiática, sempre a convocar a entidade "povo", a fim de legitimar o assalto ao poder de 2016? Joaquim, o indignado alferes "contra

5 Para usar uma expressão tão cara a Jean-Claude Bernardet em seus diversos escritos, "negatividade" e "positividade".

6 Em entrevista ao jornal Estado de S. Paulo, Marcelo Gomes diagnostica: "nós copiamos o pensamento dos colonizadores". Reclama que nossa elite local "fica com tudo" e que "nada mudou". Ou seja, denuncia sua pretensão sociológica. Mas seu alvo é o mesmo de filmes conservadores, embora perceba-se que Gomes seja de esquerda, elogie Lula na mesma entrevista e seja contra o governo ilegítimo de Michel Temer (EFE, 2017).

a corrupção” parece caber aqui. Mas *Joaquim*, o filme não deixa de entender que a corrupção é o mal maior e enraizado, herança maldita dos colonizadores, e que o problema é apenas de proporção. Se produções recentes, aparentadas com uma perspectiva de legitimação do impeachment, caso de *Polícia Federal* e *O mecanismo*, compreendem o Brasil como um antro de corrupção, seus heróis policiais e juízes lutam para romper com esse sistema; o diagnóstico de *Joaquim*, ainda que possa ser aparentado à esquerda, não é diferente: o mesmo país corrupto e patrimonialista, com uma pequena diferença: o *povo*, na figura do pobre alferes, é manipulável. Se *Polícia Federal* aponta o ex-presidente Lula, abertamente, como o grande chefe de uma organização criminosa, há ainda uma esperança: prendê-lo será sempre um ato bem-vindo. Em *Joaquim*, a classe política que viria a romper com o “sistema”, quebrar o “mecanismo”, o que já dá indícios de que Joaquim apenas atua em causa própria. No sociologismo mambembe tanto de *Polícia Federal* (este, aparentado à propaganda política num momento de extrema tensão no país,) quanto de *Joaquim*, em última instância os políticos são o problema, o Estado abriga o problema. Essa confusão de *Joaquim*, que impõe sua positividade na figura dos escravos que resistem, mas recai numa visão semelhante à de filmes-propaganda como *Polícia Federal* não é surpreendente. Se seus realizadores/produtores e objetivos estão entre a esquerda e a direita, a raiz da crítica é a mesma, e terminam com pontos de vista semelhantes. Jessé Souza defende que tanto esquerda quanto direita foram colonizadas por esse pensamento no Brasil, e, portanto, estariam fadadas a uma manipulação (no caso da esquerda, embora não esteja consciente disso) a um discurso elitista. E que Sérgio Buarque seria o “porta-voz oficial do liberalismo conservador brasileiro”, sobretudo através do “alongamento da noção de homem cordial na noção de Estado patrimonial”, escreve Jessé Souza (2017, p. 30). Ainda Souza (2017, p. 31) se manifesta de forma polêmica e enfática contra o pensamento de Buarque e seus herdeiros:

O embuste se torna completo por ter também inventado o conceito ao mesmo tempo mais fajuto e mais influente de todo o pensamento social

brasileiro, que é a noção de patrimonialismo. O patrimonialismo defende que o Estado no Brasil é um alongamento institucionalizado do homem cordial e tão vira-lata. Abriga elites que roubam o povo e privatizam o bem público [...]. Essa noção é central para a legitimação do liberalismo conservador brasileiro e se tornou, como consequência da própria defesa dos interesses econômicos e políticos conservadores envolvidos, na própria interpretação dominante dos brasileiros sobre si mesmo, seja na direita seja na esquerda (que se deixa colonizar intelectualmente pela direita) no espectro político.

Se a reiteração do tema da escravidão e o claro elogio à resistência mostram o quanto o passado escravocrata está presente no cinema brasileiro, o filme de Marcelo Gomes para por aí, estagnado numa leitura superficial. Os revoltosos quilombolas são aqueles cuja resistência é despida de ingenuidade: com eles, não há pacto ou conciliação. É o que impede que *Joaquim* caia em sua totalidade na cantilena de um discurso vulgar e cínico: um pequeno lapso na visão simplificadora da política brasileira em *Joaquim*, que o difere da propaganda conservadora de trabalhos como *Polícia Federal*.

Vazante, brutalidade e desalento

A escravidão somente terá destaque no cinema brasileiro em filmes como *Sinhá moça* (Tom Payne, 1953), nos anos 50, tendo à frente heróis brancos e abolicionistas – apesar da presença notável de Ruth de Souza no elenco. Pouco antes, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) trazia o tema a sua maneira, em obra em que o papel do negro e as heranças escravocratas são discutidas. *Também somos irmãos* contrapõe os irmãos Renato, advogado, e o malandro Miro⁷, para quem o irmão tem “alma de escravo”, é “de senzala”, “negro de alma branca”. Em dado momento, Miro antecipa o espírito de *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015), ao se referir ao fato de ambos terem uma irmã branca – foram adotados –, mas não a aceitação do padrasto racista. “A diferença está no *como se fosse da família*”, conclui. Referências à escravidão e suas sequelas

7 Respectivamente, Aguinaldo Camargo e Grande Otelo.

estão por toda parte no cinema brasileiro, por vezes de forma difusa ou em tematizando o racismo – *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), *Compasso de espera* (Antunes Filho, 1973), *Pureza proibida* (Alfredo Sternheim, 1974) – e atingem a produção recente brasileira, até em obras como *O som ao redor* (MENDONÇA FILHO, 2012) ou em *Casa grande*, de Fellipe Barbosa (2014), este em diálogo aberto com *Que horas ela volta?* O quilombo dos Palmares, as figuras de Ganga Zumba e Zumbi, a resistência ao sistema, à perseguição, aliados à necessidade de sobreviver num regime autossuficiente: esse assunto terá a merecida abordagem a partir do Cinema Novo, e muito em torno da figura de Carlos Diegues e seu *Ganga Zumba* (1963), cuja representação do escravo em muito destoa do *Sinhá moça* de Tom Payne e a aliança *bom-mocista* entre brancos iluminados e negros quase passivos. Shotat e Stam (2006, p. 121) nos apresentam essa nova forma de representação, que aliás, em alguma medida, já poderia ser encontrada no cinema baiano, de fortíssimo eco no Cinema Novo – *Bahia de todos os santos*, *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) ou *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).

O retrato que o filme [*Ganga Zumba*] faz da escravidão enfatiza as práticas do trabalho forçado, das torturas sádicas e das frequentes punições, estupros e assassinatos, rejeitando o quadro da servidão benigna pintado por historiadores como Gilberto Freyre. O filme mostra os negros não apenas como vítimas, mas como agentes ativos em cenas de conflito impensáveis no cinema de Hollywood na época. Como uma ode fanoniana⁸ à violência e à insurreição, o filme aplaude os gestos dos escravos como necessários. (SHOTAT; STAM, 2006, p. 121-122)

Em *Quilombo* (1984), Diegues retoma o assunto duas décadas depois, trazendo em um período de meio século as figuras de Ganga Zumba e Zumbi dos Palmares, ainda como ode à resistência, assim como *Chico Rei* (Walter Lima Jr., 1985).

Não será à toa que o tema da escravidão, há muito presente no cinema brasileiro, ressurgiu recentemente e com particular estrondo entre 2017 e 2018,

8 Frantz Fanon (1925-1961), pensador franco-caribenho, influente no pensamento anticolonial no século XX.

com ao menos três momentos particularmente importantes: *Joaquim, Vazante* e *O nó do diabo*. Em *A elite do atraso*, obra do sociólogo Jessé Souza lançada em 2017, o autor defende que o elemento essencial para compreender a formação sociopolítica do país é escravidão – e não a corrupção, como pretende a tradição sociológica *buarqueana*. A contaminação dessa instituição genuinamente brasileira, segundo Souza, é responsável por forjar nossa constituição social, nosso dia a dia, nossa relação com o trabalho – *Que horas ela volta?* se moldou nessa chave, abordando fraturas históricas e possibilidades de emancipação. Joaquim Nabuco (1988, p. 108) já havia percebido ainda no século XIX – como Milton Santos depois – que a escravidão terminaria por ser uma maldição eterna na sociedade brasileira dada a vileza de seu caráter, um mal imanente, um “abismo de degradação e miséria que se não pode sondar, e, infelizmente, essa é a história do crescimento do Brasil”; temos na escravidão um “longo passado que não podemos lavar”, uma “hereditariedade que não há como repelir”. Prossegue Nabuco (Ibid.), a pregar a completa e radical extirpação de qualquer vestígio do escravismo, “eliminar a escravidão do nosso organismo”. Nabuco (1988, p. 109) havia notado, como faria Jessé Souza⁹, que a escravidão “impediu o aparecimento regular da família nas camadas fundamentais do país; reduziu a procriação humana a um interesse venal dos senhores”, assunto presente em *Vazante*. Se havia a retórica de homens como Nabuco, também houve a busca da legitimação da escravidão, por vozes respeitadas da inteligência brasileira. Caso de José de Alencar¹⁰ (2009, p. 283-284), que a despeito de afirmar, em carta de final dos anos de 1860, que “a escravidão se apresenta hoje ao nosso espírito sob um aspecto repugnante” e que “o cativo não pesa unicamente sobre um certo número de indivíduos, mas sobre a humanidade”, não hesita em

9 “A escravidão [...] dificultava a formação de famílias negras e combatia qualquer forma de independência e autonomia do escravo. Não é por acaso, portanto, que nossos pobres tenham famílias monoparentais e tenham dificuldades de desenvolver um padrão que reproduza a contento os papéis de filho, pai e irmão de toda família da classe média” (SOUZA, 2017, p. 99).

10 Não por acaso, edições completas das obras de José de Alencar de 1959, da editora José Aguilar, convenientemente deixaram de fora essas cartas, que só teriam publicação no século XXI.

defender o regime escravocrata como uma instituição necessária, e que mesmo “merece respeito” por ainda se manter de pé.

Toda a lei é justa, útil, moral, quando realiza um melhoramento na sociedade e apresenta uma nova situação, embora imperfeita da humanidade. Neste caso está a escravidão. É uma forma, rude embora, do direito; uma fase do progresso; um instrumento da civilização, como foi a conquista, o mancipio, a gleba. Na qualidade de instituição me parece tão respeitável como a colonização; porém muito superior quanto ao serviço que prestou ao desenvolvimento social¹¹. (ALENCAR, 2009, p. 284)

Assim, além uma etapa necessária, seria também, para José de Alencar (2009, p. 291), algo vantajoso para os escravizados, uma espécie de oportunidade para acelerar a civilização entre “a raça bruta e decaída”, e não houve outro meio para o europeu senão “vencer a repugnância do contato” com os africanos, a fim de fazê-los mão de obra escrava. Ou seja, não bastasse o caráter inquestionável da escravidão do ponto de vista econômico, também residia nela, segundo Alencar (Id., Ibid.) uma “missão civilizadora”.

Vazante acumulou polêmicas, sobretudo em virtude de seu esteticismo, que para Inácio Araújo (2017) “aplina o horror”. Mas as maiores críticas partiram de pessoas ou grupos engajados, que enxergaram no papel coadjuvante dos africanos uma forma de retratá-los como desprovidos de vontade ou subjetividade¹². Lilia Schwarcz (2017) entende o *Vazante* como um mundo “desencantado”, e elogia Daniela Thomas, que teria trazido um Brasil incapaz de ter sucesso, dadas suas origens violentas. “Mestiçagem aqui é sinônimo de diferença, não de mistura”, afirma Schwarcz, que também vê no filme o mito da democracia racial “às avessas, atravessado pela linguagem do estupro”.

Pois se *Vazante* sucumbe às tentações do esteticismo, como alertou Inácio Araújo, suas intenções parecem apontar em direção da interpretação

11 Alencar (2009, p. 289) vai além: “Sem a escravidão africana e o tráfico que a realizou, a América seria ainda hoje um vasto deserto. [...] Decerto, não existiriam as duas grandes potências do novo mundo, os Estados Unidos e o Brasil. A brilhante civilização americana, sucessora da velha civilização europeia, estaria por nascer”.

12 Mais informações em Genestreti e Almeida (2017).

de Lilia Schwarcz. Afinal, temos um filme sobre a violência – de uma violência extrema e traumática como formadora e forjadora da alma de um país, não obstante a fotografia exuberante do filme. O enredo se concentra em um recorte sobre num curto momento em povoado perdido no interior de Minas Gerais, em 1821. Escravos por toda parte, brancos sujos pela lama, mestiços pobres. Há escravos rebeldes, que conseguem a fuga. E também a habitual tortura aos cativos. Antônio (Adriano Carvalho), moço português de uns 40 anos, casa-se com Beatriz (Luana Nastas), de apenas 12 anos. Antônio tem relações com a jovem esposa e a escrava Feliciano (Jai Baptista), ambas coercitivas, e nada há que se fazer. Universo de violência e loucura, encarnada na avó de Beatriz, alheia ao seu redor. Há uma aproximação quase infantil entre Beatriz e o filho de Feliciano, Virgílio (Vinícius dos Anjos), que termina na gravidez da moça. Seu filho nasce moreno, e o filho de Feliciano, que estava grávida do algoz, com cor mais clara. O desfecho é violentíssimo.

Jessé Souza (2017, p. 52) interpretaria o poderoso Antônio como o típico senhor de terras e escravos, não obstante o aspecto lúgubre e desencantado do local. Um “hiperindivíduo, não o super-homem futurista nietzschiano que obedece aos próprios valores que cria, mas o super-homem do passado, o bárbaro sem qualquer noção internalizada de limites em relação a seus impulsos primários”. Consciente ou não dessa leitura feita por Jessé Souza, *Vazante* não é, como *Joaquim*, um mundo de corrupção tal qual se costuma pensar o Brasil, com propinas, indicações por amizade, malandragens e *jeitinho*. É um microcosmo de relações violentas e doentias. Assim, será esta, ao menos do ponto de vista narrativo, a diferença fundamental entre *Joaquim* e *Vazante*, já que o primeiro se ancora na onipresença de supostos resquícios portugueses, que teriam moldado o patrimonialismo brasileiro, ideia afeita a Sérgio Buarque e a Raymundo Faoro, atacada por Jessé Souza. Em *Vazante*, “a escravidão e seus efeitos passam a ser o ponto central e não mais a pretensa continuidade com Portugal” (SOUZA, 2017, p. 84). Se Daniela Thomas errou nas formas, parece mais próxima de uma visão sobre um país moldado pelo escravismo e se

diferencia do conservadorismo latente em *Joaquim*. A violência, seja o estupro, seja o infanticídio bárbaro, pertence a *Vazante* como algo das entranhas do país; num momento em que emerge a violência – simbólica e prática – por toda parte no Brasil, país pós-impeachment, *Vazante* soa como expressão acabada de um mundo onde “não se tem mais culpa no exercício da violência material e simbólica contra os mais frágeis”, considerados como sub-humanos (Ibid., p. 106). Milton Santos (1997, p. 135) já havia trazido a fórmula, ao nos recordar que “o modelo cívico brasileiro é herdado da escravidão, tanto o modelo cultural como o modelo político”. Conclui Santos (Ibid.), como faria Souza e o filme de Daniela Thomas – ainda que com suas arestas e polêmicas –, que “a escravidão marcou o território, marcou os espíritos e marca ainda hoje as relações sociais deste país”. Talvez *Vazante* se aproxime mais do Brasil, que se segue à saída forçada de Dilma Rousseff; mas será justamente seu elemento horrífico a se destacar enquanto metáfora. *O nó do diabo* iria “direto ao ponto”: o horror seria a estratégia essencial para representar um país com amarras antigas, mas presentes.

O nó do diabo, o horror sobre o horror

Suely Queiroz (1987, p. 39) relata a existência de um fazendeiro de Lorena (SP) que mantinha escravos em cárcere privado e os matava de fome, outro que “assassinou uma escrava a pedradas, por não ter lhe levado a refeição a tempo”, e um outro que “queimou com aguardente uma cativa”. O horror em estado bruto. Poderia ser um *plot* de uma trama de horror – e de certa forma passa a ser, em *O nó do diabo*, embora jamais com escravos que agem meramente como vítimas, mas também lutam, resistem, se armam e se rebelam. O horror vinculado à escravidão já havia sido o mote de *O diabo mora aqui* (2015) de Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, sendo um importante precedente: o cenário do horror está sempre pronto a vir à tona quando devidamente evocado. *O nó do diabo* vai além, ao buscar a amarração entre os males ancestrais do país e o fracasso político do momento.

Produção paraibana em cinco episódios, *O nó do diabo* tem sua narrativa subdividida, a qual começa no ano de 2018, recheado de referências diretas ao impeachment, vindas sobretudo do rádio do carro do vigia e capanga Cristiano (Tavinho Teixeira). Como boa parte da produção recente do horror brasileiro, marca posição e procura uma situação crítica através de um recurso tipicamente alegórico, o de explicar o presente através dos males do passado. Afina-se, pois, com *Vazante*, nunca em estética, mas quanto à visão de mundo. Dividido em episódios que reúnem uma mesma história – que começa em 2018 e termina duzentos anos antes –, consegue ainda assim presentificar o assunto, relacioná-lo com a formação social brasileira. E ainda que os episódios (cada qual com cerca de vinte e cinco minutos) possam conter disparidades, permitem uma unidade ao filme. Um dos personagens, o velho coronel Vieira (Fernando Teixeira) está presente em todos eles, sempre a representar a opressão da escravidão, e também, por vezes, a sofrer a resistência e vingança dos cativos.

Neste primeiro episódio, basicamente o que vemos é o capanga Cristiano, armado para impedir que uma velha e grande propriedade seja invadida. Ao rádio, alguém reclama da “favelização” da zona rural: “esse povo não respeita a terra dos outros”. Estamos diante de uma periferia em contínua expansão, que cresceu em torno do casarão, local abandonado, fantasmagórico, pós-decadência. Como em *O som ao redor*, a elite vive nas cidades, e o casarão é uma espécie de souvenir de grande porte. O rádio do carro funciona a conectar diretamente com os problemas políticos do período. “Tem que arrochar”, escuta-se. Ou ainda: “passo à frente a gente já deu, veja agosto de 2016, o impeachment foi a melhor coisa que podia acontecer, tirou os ‘esquerdopatas’ do poder” – frases à beira da caricatura. Enquanto o vigia, cada vez mais perturbado mentalmente, caça em vão os fantasmas que se movimentam na propriedade – jovens que usam o espaço para diversão adolescente. Cristiano em uma oportunidade consegue pegá-los, mata-os. Mas é como “enxugar gelo”, são infindáveis. O coronel Vieira (personagem dos cinco episódios, vivido por Fernando Teixeira) surge: “é um monte de preto se juntando”. Mesmo com a chacina, sempre aparecem mais à

noite, não sabemos se são invasores ou espíritos de escravos. É uma maldição. Não há como vencê-los. Patético e impotente como neocapitão do mato, sua ação tende ao fracasso. O amálgama que unifica os cinco episódios – que podemos entender como curtas-metragens, embora em continuidade seriada – não é o trabalho escravo, mas antes a existência e recorrência da escravidão, ou dos fantasmas deixados por ela. Assim, não há no primeiro (dirigido por Ramon Porto Mota) trabalhadores escravos, mas a figura residual e patética do antigo *capitão do mato*, aqui encarnado no vigia, figura ressentida, ansiosa por mostrar que tem seu valor, além do velho *senhor*. Os escravos já não estão mais ali: estão seus descendentes – e boa parte deles ocupou os arredores, em habitações precárias – e seus fantasmas.

Recuamos até 1987, no mesmo casarão. Neste segundo episódio, dirigido por Gabriel Martins, o casal Joana (Clebia Sousa) e Sebastião “Tião” (Alexandre de Sena) chega de Campina Grande para trabalhos domésticos e no campo, no mesmo terreno onde os episódios se dão. O casarão, personagem mudo e fundamental, está decadente, mas resiste, tal qual uma elite refratária a mudanças. Joana tenta em vão limpar a mancha negra que não sai da parede (há momentos parecidos em *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, de 2011), enquanto Sebastião capina o mato e encontra o que parece ser um instrumento de tortura. Novamente Vieira, sempre interpretado por Fernando Teixeira – não apenas um personagem, mas um arquétipo que se recria a cada geração, a barba bastante branca e ares autoritários. O episódio tem tom sombrio, com inserções de imagens de escravos. Joana, eventualmente humilhada pelas senhoras do casarão, reconhece a si e o marido em um velho retrato: de alguma forma, sempre estiveram ali. E reside numa edícula toda uma parafernália macabra com correntes e instrumentos de ferro. “Cabresto pros ariscos, *praqueles* que não sabem o seu lugar”, explica Vieira a Tião. O quarto dos empregados se assemelha a uma senzala. A terra é um elemento fundamental – aqui e no quinto episódio, como veremos. Sempre surge dela, durante a capinação, algo que evoca o mal latente, como um cabeça com um instrumento de tortura. E misteriosamente Tião aparece com ferimentos, cada

vez piores. O empregado parece não se importar, ao contrário da personalidade de Joana, mais corajosa. João Carlos Rodrigues (1988, p. 18) o classificaria como *negro de alma branca*: “o negro ‘bonzinho’, ‘que conhece seu lugar’”.

Assim, conforme o episódio dirigido por Gabriel Martins, o horror sobre a escravidão é o pior de todos, o mais assustador, porque é rigorosamente impossível fugir a ele. Portanto, sua recorrência também deve perdurar. Neste episódio, todos os personagens possuem algo de fantástico, até os senhores, fantasmas que operam num mundo paralelo onde os códigos ancestrais do escravismo são fielmente reproduzidos. Joana corre, como se tentasse fugir. Inútil, tudo aqui é imobilismo, como no retrato em que reconheceu a si mesma e ao marido; seu choro é sanguíneo. A rebelião, enquanto gesto individual, é inútil.

Regredimos a 1921 no terceiro episódio, com direção de Ian Abé. Vieira açoitava a escrava Cissa (Miuly Felipe da Silva), observada pela irmã Maria (Yurie Felipe da Silva), “mansa”. Vieira recebe Bacelar (Everaldo Pontes), coronel vizinho. Insiste em ter escravos, acredita que as tradições devem continuar. As demais fazendas, contudo, estão maquinizadas.

As irmãs permanecem acorrentadas pelo mestiço Julião (Arthur Canavarro): a “arisca” Cissa e Maria. Vieira exige a presença das moças para o jantar com Bacelar – este, dono de olhares lascivos, animais. “Não gosto muito dessas leis vindo de fora”, diz Vieira – para ele, não há “fim” da escravidão. Este episódio dialoga com um aspecto importante em *Joaquim e Vazante*: a função sexual das escravas e o mundo de abusos em que viviam. Mesmo no jantar com os filhos, Vieira diz a Bacelar que “a carne é fraca”, pensando em ceder a ele Maria. Vieira é sádico, estuprava a mãe das irmãs. Bacelar é esfaqueado por Maria, que foge para o canavial. Vieira a mata a tiros. A irmã Cissa mata o capanga de Vieira, com a mesma faca, na cerca, faca que estava com a irmã agora morta. “Anja vingadora” esfaqueia mais alguém no canavial. No terreno do *revenge movie*, o banho de sangue final não exclui Vieira, que morre incinerado. Se no episódio anterior a pusilanimidade e a impotência predominam tragicamente, aqui e no desfecho, há resistência, por ora, vitoriosa. A unidade básica da resistência no

sistema escravista, seu aspecto típico, foram as fugas, conforme Reis e Silva (1989, p. 62). Kátia Mattoso (1990, p. 153) entende a rebelião como algo mais amplo:

Juntamente com o suicídio e o assassinato, a fuga é, na verdade, a expressão violenta da revolta interior do escravo inadaptado. O escravo “em fuga” não escapa somente de seu senhor ou da labuta, elide os problemas de sua vida cotidiana, foge de um meio de vida, da falta de enraizamento no grupo de escravos, e no conjunto da sociedade.

A essa colocação de Mattoso (1990) poderíamos acrescentar a citação de Reis e Silva (1989, p. 66), que relembram que “a escravidão, como sabemos, não terminava nas porteiras de nenhuma fazenda em particular, mas fazia parte da lei geral da propriedade e, em termos amplos, da ordem socialmente aceita”.

No quarto episódio (dirigido por Jhésus Tribuzi), temos uma escrava morta, e seu bebê ao lado, também morto. Vieira surge e expulsa o rapaz escravo (Edilson Silva), ao que tudo indica pai da criança, que ali estava e parece tramar algo. O escravo volta, se atraca com um capanga, esmaga sua cabeça com uma pedra. Pega o corpo do bebê, foge. Estamos em 1871 e começa a caçada ao escravo. Muda o cenário, sai a fazenda, e presenciamos as pedras místicas do sertão paraibano, em meio a cavernas e formações exóticas. O herói leva um tiro na perna; continua com o bebê morto, como uma missão, conversa com espírito de escravo, um delírio¹³. É o mais misterioso dos episódios, que se atira frontalmente rumo ao delírio fantástico. Uma ideia *antiteleológica* se impõe, aqui como nas demais partes de *O nó do diabo*: sempre vence a eterna recorrência, tudo se repete, as lutas e contradições; o mesmo Vieira a todo instante, com algumas alterações: o mal é um cancro incurável. Vieira ora mata, ora morre. O tempo muda, mas nada parece se alterar (como em *O som ao redor*). Tudo dá voltas, e nesse sentido, tanto faz se o tempo volta ou segue à frente; a cronologia mostra que o problema é antigo, mas antes,

13 O enredo e o percurso narrativos poderiam evocar, ainda que acidentalmente, o esquecido *Na trilha do sol* (*The sunchaser*, Michael Cimino, 1996). Em ambos o percurso rumo a um local sagrado se impõe enquanto tentativa suprema de redenção espiritual.

acentua sua grandeza, o tamanho do problema. Neste episódio, o misticismo predomina sobre o horror, e o escravo procura pelo mítico quilombo, sem encontrá-lo. O quilombo – mítico – seria o que hoje conhecemos por Palmares, “maior manifestação de rebeldia contra o escravismo na América Latina. Durou quase cem anos e, durante esse período, desestabilizou regionalmente o regime escravocrata” (MOURA, 1989, p. 38). Por fim, no último episódio – também com direção de Ramon Porto Mota, como o primeiro –, escravos e escravas em fuga se encastelam em uma propriedade – que depois será o casarão, já identificado nos demais episódios. Reconhecemos as atrizes Zezé Motta e Isabél Zuaa entre os escravos que resistem. Ares de rebelião: todos armados, como uma guerrilha quilombola. É necessário atrasar os jagunços de Vieira, para que realizem um ritual – estão em um cemitério de escravos. Neste episódio derradeiro, há o flerte com os filmes de zumbi; em primeiro lugar, porque o automatismo dos bandidos de Vieira os faz parecidos com zumbis. Mas após o ritual consumado, os escravos mortos brotam da terra, e aí de fato temos zumbis atacando os jagunços. A metáfora perfeita: alguém que foi escravo nunca morre, voltará para a vingança.

Epílogo: um nó a ser desatado

Se pouco antes da hecatombe política de 2016 surgia *Que horas ela volta?* como alegoria de um Brasil que rompe com as amarras escravocratas, nota-se que a produção posterior não partilha do mesmo otimismo, e nem há razões para tal. Ao contrário, enxerga a continuidade com antigos males e a maldição que paira sobre o país. *Que horas ela volta?* talvez tenha sofrido, digamos, um súbito deslocamento temporal. Concebido, em boa medida, para retratar (ou celebrar?) um momento de possibilidade de ascensão social, em que as chances de pessoas de classes populares ascenderem a vagas em boas universidades e bons empregos aumenta, poderia ser visto hoje como um filme subitamente envelhecido pela reação política que já se encontrava em curso e teria como consequência a criminalização do governo vigente à época (começava o segundo

mandato de Dilma Rousseff) e suas políticas de inclusão, por mais tímidas que fossem. A heroína Jéssica (Camila Márdila) comete o “crime” de passar no vestibular da Universidade de São Paulo (USP), após se hospedar numa casa de classe média-alta, graças à mãe, Val, empregada “quase da família” (Regina Casé), – feito não realizado pelo menino rico e mimado que ali vive. Com o passar da trama, Val vai demonstrando, pela primeira vez, um comportamento menos passivo que aquele esperado de uma empregada doméstica, mulher pobre e nordestina, há décadas habitando seu “quartinho” numa casa de gente rica. Procure-se a representação da empregada doméstica no cinema brasileiro – por exemplo, em *Como era boa minha empregada* (Victor di Mello, 1973), e veremos o quanto o retrato do filme de Muylaert foi audacioso. Jéssica é a menina que não conhece o “seu lugar”, pois não tem “alma de escrava”. Nisso, há um diálogo importante com outro filme da mesma safra, *Casa grande* de Fellipe Barbosa, embora aqui o foco esteja numa classe média-alta decadente que insiste em manter as aparências – como identifica Jessé Souza (2017, p. 88), a noção de classe social não pode se restringir apenas ao capital, mas também em virtude de seus bens *espirituais*, ou seja, de ordem sociocultural: carros, beleza, suposto bom nível cultural e até mesmo uma *jacuzzi* e saber duas ou três frases em francês, tudo isso é muito útil para a manutenção de certo respeito social.

Joaquim e Vazante surgem como parte importante do processo que inclui a reflexão sobre o passado escravocrata no país, com seus erros e acertos. Se em *O diabo mora aqui* o horror nacional se conectava com o passado escravocrata do país (anos antes *Trabalhar cansa* de Juliana Rojas e Marco Dutra versava, no âmbito do horror psicológico, sobre uma classe média essencialmente apavorada, consumidora de autoajuda, um tipo imerso naquilo que Byung-Chul Han (2017) chama de “sociedade de desempenho”), o horror após o impeachment ganha um peso inédito com o longa paraibano *O nó do diabo*. Talvez um caminho sem volta no cinema brasileiro, pois que num exercício de autorreflexão tem encontrado no escravismo as razões das feridas abertas da sociedade brasileira, funcionando, em alguma medida,

como contraponto das narrativas tradicionais, presentes sobretudo na mídia hegemônica, em que teorias afeitas à suposta vocação para o fracasso do Brasil por conta da continuidade com os vícios lusitanos herdados durante a colonização. Uma vez que esse discurso é reiterado diariamente, seja pelas emissoras de TV, seja por intelectuais importantes, é curioso ver no cinema de gênero esse outro canal: autocrítica intelectual como crítica da sociedade atual, assombrada por fantasmas de escravos em cada esquina do país. E não será à toa que o horror surja neste contexto, tão vocacionado para o assunto: *o horror sobre o horror*.

Referências

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 1 vídeo (94 min), cópia digital.

ALENCAR, J. *Cartas de Erasmo*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

AQUARIUS. Direção: Kléber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. 1 vídeo (145 min), cópia digital.

ARAÚJO, I. Submersa em esteticismo, obra aplaina o horror da escravidão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 01:00. Disponível em: <https://bit.ly/3gSUptb>. Acesso em: 19 nov. 2018.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. Salvador: Ubayara Filmes, 1960. 1 vídeo (101 min), cópia digital.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1962. 1 vídeo (80 min), cópia digital.

BERNARDET, J.; RAMOS, A. F. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

CASA grande. Direção: Fellipe Barbosa. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2014. 1 vídeo (115 min), cópia digital.

CHICO rei. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Arte 4 Promoções e Produções Artísticas Ltda, 1985. 1 vídeo (115 min), cópia digital.

COMO era boa minha empregada. Direção: Victor di Mello. Rio de Janeiro: Atlântida S.A., 1973. 1 vídeo (98 min), cópia digital.

COMPASSO de espera. Direção: Antunes Filho. São Paulo: Antunes Filho Produções Artísticas Ltda., 1973. 1 vídeo (98 min), cópia digital.

EFE. Marcelo Gomes vê retrato do Brasil atual em 'Joaquim'. *Estadão.com.br*, São Paulo, 17 fev. 2017, 18:10. Disponível em: <https://bit.ly/309pP7q>. Acesso em: 18 dez. 2018.

FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963. 1 vídeo (100 min), p&b.

GENESTRETI, G.; ALMEIDA, M. R. 'Vazante', filme sobre a escravidão no Brasil, vira alvo de críticas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 02:00. Disponível em: <https://bit.ly/372Y5Ti>. Acesso em: 18 nov. 2018.

HAN, B. C. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

JANSEN, R. 'Houve retaliação a Aquarius', diz Kléber Mendonça Filho sobre Oscar. *G1*, Recife, 20 set. 2016, 11:12. Disponível em: <https://glo.bo/2U7q2o4>. Acesso em: 4 jun. 2020.

JOAQUIM. Direção: Marcelo Gomes. Recife: Rec Produtores Associados, 2017. (101 min), cópia digital.

LADRÕES de cinema. Direção: Fernando Coni Campos. Rio de Janeiro: Lente Filmes Ltda., 1977. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

MATTOSO, K. Q. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDONÇA, K: Houve retaliação a Aquarius. *Carta Capital*, São Paulo, 20 set. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2zU9cSK>. Acesso em: 4 jun. 2020.

MOURA, C. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1989.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

NA TRILHA do sol. Direção: Michael Cimino. Los Angeles: Warner Bros., 1996. 1 vídeo (122 min), cópia digital.

O DIABO mora aqui. Direção: Dante Vescio e Rodrigo Gasparini. São Paulo: Marluco Visão, 2015. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

O NÓ do diabo. Direção: Ramon Porto Mota, Ian Abé, Gabriel Martins e Jhésuz Tribuzi. João Pessoa: Clandestino, 2018. 1 vídeo (130 min), cópia digital.

O MÁRTIR da independência, Tiradentes. Direção: Geraldo Vietri. São Paulo: Art Films, 1977. 1 vídeo (104 min), cópia digital.

O MECANISMO: Temporada 1. Direção: José Padilha, Felipe Prado, Marcos Prado e Daniel Rezende. São Paulo: Netflix, 2018. 8 vídeos (380 min), cópia digital.

O PROCESSO. Direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Coijn Film, 2018. 1 vídeo (140 min), cópia digital.

O SOM ao redor. Direção: Kléber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2012. 1 vídeo (131 min), cópia digital.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Sêrro, 1972. 1 vídeo (82 min), cópia digital.

PINSKY, J. *Escravidão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

POLÍCIA federal: a lei é para todos. Direção: Marcelo Antunez. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2017. 1 vídeo (110 min), cópia digital.

PUREZA proibida. Direção: Alfredo Sternheim. Rio de Janeiro: R.G. Produções Cinematográficas, 1974. 1 vídeo (95 min), cópia digital.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: Gullane, 2015. 1 vídeo (112 min), cópia digital.

QUEIROZ, S. R. R. *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

QUILOMBO. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro: CDK Produções Cinematográficas, 1984. 1 vídeo (127 min), cópia digital.

REIS, J. J.; SILVA, E. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo: Fundação do Cinema Brasileiro-MINC, 1988.

SANTOS, M. As cidadanias mutiladas. *In*: LERNER, J. (org.). *O preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997. p. 133-144.

SCHWARCZ, L. M. 'Vazante' mostra um presente repleto de passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 2017, 02:00. Disponível em: <https://bit.ly/2XBEIhr>. Acesso em: 19 nov. 2018.

SHOTAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SINHÁ moça: Direção: Tom Payne. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. 1 vídeo (100 min), cópia digital.

SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à Lava-Jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

TAMBÉM somos irmãos. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1949. 1 vídeo (85 min), cópia digital.

TIRADENTES. Direção: Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro: Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas, 1998. 1 vídeo (120 min), cópia digital.

TIRADENTES: o mártir da independência. Direção: Peralisse Felice. São Paulo: Aliano Filmes, 1917. 1 vídeo (90 min), color.

TRABALHAR cansa. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. São Paulo: África Filmes, 2011. 1 vídeo (100 min), cópia digital.

VAZANTE. Direção: Daniela Thomas. Lisboa: Ukbar Filmes, 2017. 1 cópia (120 min), cópia digital.

submetido em: 11 jul. 2019 | aprovado em: 11 set. 2019

Narrativas audiovisuais e mitologia: a quaternidade mítica aplicada aos animes¹

Audiovisual narratives and mythology: the mythical quaternity applied to animes

Arthur Carlos Franco Oliveira² e Hertz Wendel de Camargo³

1 Trabalho originalmente apresentado no IV Encontro Internacional de Estudos da Imagem, realizado entre 14 e 17 de maio de 2019 na Universidade Estadual de Londrina.

2 Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista Capes. E-mail: arthurcfranco@gmail.com.

3 Doutor em Estudos da Linguagem e professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: hertzwendel@gmail.com.

Resumo

Considerando os estudos sobre consumo ritualístico no cinema e a presença de conteúdos míticos em narrativas contemporâneas, esse artigo busca aplicar a teoria da quaternidade mítica proposta por Canevacci em três animes através da metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété. Examinando representações arquetípicas em *Sakura Card Captors*, *Code Geass* e *The Seven Deadly Sins*, concluímos que tais elementos fundamentam a diegese dos animes através de uma estrutura que movimenta a narrativa ao perpetuar e ressignificar conteúdos presentes no inconsciente coletivo. Assim, a ritualização dos arquétipos apresentados por Canevacci lida com estruturas inconscientes não específicas apenas de uma cultura, mas consolidadas no indivíduo e constantemente rerepresentadas com diferentes roupagens nas narrativas midiáticas.

Palavras-chave

Anime, audiovisual, quaternidade mítica, Canevacci.

Abstract

Considering studies on ritualistic consumption in cinema and the presence of mythical content in contemporary narratives, this article applies the mythical quaternity theory proposed by Canevacci in three anime with use of the film analysis methodology proposed by Vanoye and Goliot-Lété. By examining archetypal representations in *Card Captor Sakura*, *Code Geass*, and *The Seven Deadly Sins*, we conclude that such elements underlie the anime diegesis through a structure that moves the narrative by perpetuating and resignifying content present in the collective unconscious. Thus, Canevacci's ritualization of the archetypes deals with unconscious structures not only specific to one culture, but also consolidated in the individual and constantly re-presented with different guises in the media narratives.

Keywords

Anime, audiovisual, mythical quaternity, Canevacci.

Introdução

A concepção de mitologia pertencente ao senso comum carrega noções de tempos longínquos, nos quais deuses caminhavam entre os homens e eventos fabulosos tomavam lugar, com heróis derrotando vilões auxiliados por seres fantásticos. Apesar da crença de que os mitos e seus conteúdos se perderam nas sociedades arcaicas e não ressoam na sociedade moderna racionalizada, os elementos mitológicos persistiram ao tempo e se manifestam em diversos produtos midiáticos por meio da constante reiteração de temas e símbolos presentes no imaginário social.

Percebemos o mito como uma narrativa que apresenta um evento ocorrido nos primórdios do tempo, durante o qual houve uma irrupção do sagrado no mundo profano e a manifestação de entes sobrenaturais, que busca explicar a criação de algo, seja um comportamento, um elemento da cultura ou da natureza. Assim, para o homem primitivo, conhecer seus mitos é conhecer a si próprio, ao universo em que habita e como ele e tudo ao seu redor vieram a existir. O homem moderno, apesar de toda racionalidade e mecanização que o guiam, não perdeu sua necessidade de explicar o universo por meio de narrativas, incorporando nelas diversos elementos mitológicos e presentes no imaginário coletivo. Os heróis e os mitos, tidos como modelos de comportamento, foram transpostos para outros conteúdos que agem também como padrões de conduta e de estar no universo, simbolizados na atualidade como, por exemplo, as celebridades e seu modo de vida, nos hábitos difundidos pela mídia, nas ações de personagens de narrativas da literatura e do audiovisual, entre outros.

Diversas expressões do mito se apresentam através de múltiplas estruturas narrativas midiáticas com forte presença de conteúdos arquetípicos, como a eterna luta do bem contra o mal, as imagens simbólicas de morte e renascimento, o uso de criaturas mitológicas, e também por meio dos diversos rituais que praticamos até hoje, como os ritos de passagem de Ano Novo, de casamento ou de morte. Tais arcabouços mitológicos se encontram fundados no inconsciente coletivo (JUNG, 2002), formando uma rede de símbolos e concepções compartilhadas pelos

indivíduos que atuam diretamente sob a subjetividade humana. Uma das formas de reiteração dos arquétipos presentes no imaginário coletivo é a sua frequente utilização em produções midiáticas, especialmente naquelas audiovisuais, que constantemente buscam a identificação do espectador com imagens arquetípicas pela repetição dos mesmos alicerces míticos. Almeida (1994) defende que, da mesma maneira que os mitos eram passados de forma oral nas sociedades arcaicas, os mitos modernos encontram no audiovisual a sua transmissão, criando assim uma nova cultura oral através da combinação de imagens e sons que não abrange apenas o cinema e a televisão, mas também produtos como animações, séries e vídeos do meio digital que a todo o momento recriam e ressignificam o simbólico através da instrução estética e comportamental do espectador, criando repetições nas quais

os enredos mudam, mas obedecem a *estruturas* que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão; os personagens podem mudar, mas as estrelas que os interpretam permanecem; os atores podem mudar, mas os tipos permanecem. Variam os anéis, permanecem os dedos. (BERNARDET, 2001, p. 76, grifo do autor)

Assim, a partir do consumo de material audiovisual, o homem organiza seu universo simbólico tanto no nível coletivo quanto no individual, encontrando elementos comportamentais e dirigentes nas narrativas na forma de ideologias, arte, concepções societárias e ideais culturais. São nesses cenários que os animes se mostram como diegeses capazes de explorar conteúdos presentes no imaginário coletivo reconhecidos de forma orgânica pelo receptor e que têm forte apelo à subjetividade humana.

Em seu livro *Antropologia do Cinema*, o antropólogo italiano Massimo Canevacci (1984) propõe que o cinema se guia pelo constante preenchimento do que ele chamou de quaternidade mítica, uma estrutura influenciada pela concepção cristã burguesa que visa sempre à repetição dos conteúdos presentes no inconsciente coletivo, estabelecendo assim um diálogo entre a simbologia fílmica e os arquétipos. Acreditamos aqui que não apenas o cinema se utiliza de

tal estrutura, mas também inúmeros produtos audiovisuais que encontram na quaternidade sua base diegética, como poderemos verificar ao final da análise.

Partindo então da ideia de que a quaternidade mítica se guia por valores cristãos burgueses ocidentais presentes no imaginário coletivo, esse artigo se propõe a verificar a existência e utilização dessa estrutura em produtos audiovisuais oriundos de um país que não segue a tradição cristã, o Japão. Procuramos analisar os animes *Sakura Card Captors*, *Code Geass* e *The Seven Deadly Sins* a fim de apurar se os mesmos são construídos com base na hipoestrutura narrativa proposta por Canevacci (1984) ou se diferenciam da estrutura mítica seguida por grande parte das narrativas midiáticas ocidentais. Para tal investigação, utilizamos a metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994), que permite explorar materiais audiovisuais em detalhe e encontrar elementos não identificáveis a “olho nu”, a qual se divide em duas partes: a decomposição da obra e o estudo de como os elementos isolados se relacionam com o todo. Com efeito, assistimos os animes em busca de indícios que nos permitissem identificar quais personagens equivalem aos arquétipos propostos por Canevacci (1984) em sua cruz quaternária, para em seguida “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15). Como a análise fílmica implica em dividir o objeto em partes menores, a quaternidade e a busca pelos arquétipos auxiliam na estruturação do método por proporem uma investigação que isola os elementos arquetípicos para perceber a sua relação com a diegese.

Animações

O anime é um produto audiovisual de animação produzido por estúdios japoneses, tendo como base geralmente os mangás⁴, com diversos os gêneros⁵

4 Mangás são histórias em quadrinhos japonesas.

5 Entre os principais gêneros estão ação, aventura, comédia, drama, retrato da vida real, fantasia, mágica, horror, romance e ficção científica, divididos em subgêneros como *kodomo*, destinado às crianças, o *shōjo*, para o público feminino, o *shōnen*, para meninos, *mecha*, sobre robôs gigantes, *hentai*, com conteúdo adulto, *ecchi*, que usa situações hipersexualizadas, entre outros. Em geral, os animes mesclam de dois a três gêneros e subgêneros em suas narrativas.

destinados aos mais variados públicos, diferindo-se das animações ocidentais em diversos aspectos⁶. Apesar de tais diferenças serem notáveis, as deixaremos de lado para buscar nas estruturas diegéticas de três animações japonesas as semelhanças com produtos ocidentais acerca dos padrões ritualísticos que Canevacci (1984) chamou de quaternidade mítica. Escolhemos animes de diferentes gêneros e épocas com o intuito de demonstrar que a quaternidade é um elemento que une múltiplos produtos audiovisuais sob um mesmo guarda-chuva mitológico e arquetípico.

Cardcaptor Sakura, conhecido no Brasil como *Sakura Card Captors*⁷, é um anime do gênero *mahō shōjo*⁸ exibido entre 1998 e 2000 e composto por setenta episódios e dois filmes, baseado em um mangá do mesmo nome publicado entre 1996 e 2000. A narrativa segue a garota de 10 anos Sakura Kinomoto, que acidentalmente descobre um livro no porão de sua casa e liberta cartas mágicas conhecidas como Cartas Clow. Ela também desperta Kerberos⁹, o guardião do livro, que a escolhe como a nova caçadora das Cartas Clow, sendo seu dever agora batalhar com a personificação de cada uma delas para transformá-las em cartas novamente. Ao todo existem 53 cartas, 52 criadas por Clow e uma criada por Sakura ao final do segundo filme, com cada uma delas possuindo uma habilidade única, que variam entre elementos da natureza, objetos, sentimentos, entre outros¹⁰, sendo que, após a captura, Sakura pode usar o poder da carta. Ela é ajudada em sua busca por diversos companheiros, como Kero, que atua como seu mentor e protetor das Cartas Clow; Tomoyo, sua melhor amiga que providencia as roupas

6 A título de curiosidade, as principais diferenças se consistem no estilo do traço, nas características físicas dos personagens, no uso das cores e os temas abordados, sendo que os animes em geral se utilizam de conteúdos mais explícitos e mais próximos das emoções e controvérsias humanas.

7 Atualmente o anime não está disponível em nenhuma plataforma oficial de *streaming* no Brasil. Entretanto, é possível encontrar os episódios em sites de anime não oficiais.

8 *Mahō shōjo* é um subgênero de anime e mangá cuja narrativa gira em torno de uma personagem feminina que tem poderes mágicos ou usa mágica.

9 Comumente conhecido como Kero.

10 As cartas são objetos mágicos que representam personalidades, sentimentos e também elementos da natureza, como árvore, vento, flecha, pulo, escudo, fogo, espelho, ilusão, laço, flor, sono, sombra, luz, chuva, brilho, labirinto, entre outros.

para cada aventura e é apaixonada pela protagonista; Syaoran Li, outro coletor de cartas que se torna o interesse amoroso da protagonista; Toya, seu irmão mais velho que finge não saber da magia de Sakura; Yukito, por quem Sakura é apaixonada e que no decorrer do anime se revela como Yue, o segundo protetor das Cartas criado por Clow; e Meiling, prima e noiva prometida de Syaoran.

A história é dividida em dois arcos¹¹: no primeiro Sakura deve capturar e dominar as Cartas Clow, sendo julgada por seu desempenho no final; e no segundo a protagonista fica impossibilitada de usar suas cartas, tendo de transformá-las em Cartas Sakura para aumentar seus poderes mágicos. O anime lida com questões como amizade, amor, homossexualidade, crescimento e segue a linha narrativa da Jornada do Herói¹² proposta por Vogler (2015). Aqui analisaremos o primeiro arco de *Sakura Card Captors*, que compreende os primeiros 46 episódios, que seguem a narrativa depois de Sakura liberar as Cartas Clow e sua busca para selar uma carta diferente em cada episódio até o seu julgamento final.

O próximo anime analisado é *Code Geass: Lelouch of the Rebellion*¹³, divulgado como *Code Geass* no Brasil, do gênero ação e subgênero *mecha*, com cinquenta episódios exibidos na TV japonesa entre 2006 e 2008 que abordam temas como a criação de uma nova identidade pessoal, sacrifício heroico e imperialismo e colonialismo. A história se passa em um universo no qual o Sagrado Império da Britannia dominou diversos países por meio da utilização dos Knightmare Frames, armamentos robóticos comandados por pilotos. O Japão foi uma das áreas conquistadas e passou a ser chamado de Área 11, tendo seus cidadãos destituídos de sua nacionalidade e forçados a viverem em condições miseráveis. Diversos grupos rebeldes de japoneses lutam pela independência do país contra o Império,

11 Enquanto as produções ocidentais se dividem basicamente em temporadas, os animes geralmente se dividem em arcos, que são o grupo de episódios que giram em torno de uma trama, geralmente sendo resolvida ao final do arco. Um arco pode ter várias temporadas e um anime pode ter vários arcos, cada um se concentrando em um aspecto da história basilar do anime. Aqui a nossa análise será focada no primeiro arco de cada anime.

12 Jornada do Herói é um tipo de narrativa mítica baseada em uma estrutura de separação-iniciação-retorno primariamente descrita por Campbell (2007) e desenvolvida por Vogler (2015), na qual o herói enfrenta diversos perigos para sair vitorioso e sábio no final.

13 Atualmente o anime está disponível na plataforma Netflix Brasil.

porém suas tentativas são em vão, já que Britannia tem acesso aos robôs mais desenvolvidos e potentes. O adolescente Lelouch Lamperouge é o protagonista da história, filho de um ex-imperador da Britannia, que quando criança viu sua mãe ser assassinada por terroristas e foi vendido por seu pai para o Japão junto de sua irmã cega Nunally, forçados então a viver no anonimato. Ainda quando criança, o protagonista conheceu Suzaku Kururugi, filho do primeiro-ministro, com o qual desenvolveu uma forte amizade. Sete anos após esses eventos, Lelouch acidentalmente encontra a misteriosa garota CC, que lhe dá um poder conhecido como Geass, que permite que ele seja obedecido sem qualquer questionamento ou dúvida ao dar uma ordem. Lelouch, buscando vingar a morte da mãe e destruir Britannia completamente, se disfarça como o herói Zero e utiliza seu novo poder para tentar criar um mundo pacífico. Ele funda a Ordem dos Cavaleiros Negros para lutar pela independência do Japão e tem de enfrentar seu amigo de infância Suzaku, o qual agora é um cavaleiro que luta pelo lado do Império da Britannia.

O último anime explorado em busca da estrutura quaternária mítica é *Nanatsu no Taizai*, conhecido no Brasil como *The Seven Deadly Sins*¹⁴, baseado em um mangá do mesmo nome que possui 35 volumes publicados até o momento. Do gênero ação e subgêneros *ecchi* e *shōnen*, o anime foi exibido em 2014 e 2015, com 24 episódios e dois OVAs¹⁵, compondo o primeiro arco que será aqui analisado. Os Sete Pecados Capitais são cavaleiros que habitam a região da Britânia em um cenário tipicamente referente à Idade Média Europeia, cada um representando um dos pecados capitais propostos pelo catolicismo. Detentores de poderes mágicos, assim como outros cidadãos do Reino de Liones, os pecados foram os cavaleiros mais poderosos do reino e estiveram a serviço do rei até serem acusados de traição e de tentar derrubar o Reino, sendo obrigados a se separarem depois de terem sido derrotados pelos Cavaleiros Sagrados. Tendo desaparecido, apesar dos rumores de estarem vivos, ninguém sabe o paradeiro

14 Atualmente o anime está disponível na plataforma Netflix Brasil.

15 *Original Video Animation* (OVA) são episódios dos animes geralmente com duração maior do que o usual e que são lançados diretamente para DVD ou Blu-ray, sem exibição prévia na televisão ou nos cinemas.

dos pecados, até que dez anos após sua separação os Cavaleiros Sagrados dão um golpe de estado e tomam o poder em Liones. A terceira filha do rei deposto, a princesa Elizabeth, sai em busca dos pecados para retomarem o reino, acidentalmente encontrando o pecado da ira Meliodas, que aceita ajudá-la. Em sua busca, logo vão derrotando inimigos e se reunindo com os outros integrantes do grupo: Diane, o pecado da inveja, personificada por uma garota gigante de bom coração apaixonada por Meliodas; Ban, o pecado da ganância que tem o dom de ser imortal; King, o pecado da preguiça cuja aparência é de uma criança, mas é extremamente poderoso, além de ser apaixonado por Diane; Gowther, um leitor voraz incapaz de ter emoções e sentimentos que retrata o pecado da luxúria; e Merlim, o pecado da gula e a maga mais poderosa de toda a Britânia, sempre ávida por aprender mais. O pecado do orgulho, Escanor, não é apresentado na temporada original de 2014, sendo introduzido apenas na continuação da série lançada em 2018. Com todos os pecados reunidos e seus poderes alinhados, os Cavaleiros Sagrados são depostos do comando do Reino e o plano do cavaleiro Hendrickson de reviver o Rei Demônio e soltar sua fúria no mundo é desfeito. Com a vitória, os pecados capitais são perdoados e aclamados como heróis, sendo bem-vindos novamente no reino, finalizando o primeiro arco do anime.

Quaternidade mítica

Para examinarmos se a quaternidade mítica proposta por Canevacci (1984) é aplicável aos animes, é necessário compreender como ele partiu das teorias junguianas sobre o dogma católico da Santíssima Trindade. As estruturas mitológicas podem ser estudadas pelos mais diversos campos da ciência, sendo que o viés que guia a nossa compreensão dos mitos nesse artigo é o da psicanálise, utilizando o conceito de inconsciente coletivo elaborado por Jung (2002), que propõe que mitos com estruturas narrativas muito semelhantes tiveram origem em sociedades afastadas no tempo e no espaço devido à presença de conteúdos compartilhados por todos os indivíduos. Os mitos corresponderiam então à

parte da humanidade, da história do Homem com H maiúsculo, do patrimônio existencial do ser, que se encontra presente nas nossas mentes individuais. Em outras palavras, é algo que pertence à humanidade em geral e que se atualiza em cada uma de nossas vidas particulares. (ROCHA, 1996, p. 18)

Essas formas pré-adquiridas se manifestam através dos arquétipos, entendidos como modelos de comportamento básicos transmitidos hereditariamente que se exteriorizam nos homens por meio de processos involuntários e inconscientes e como modelos de comportamento nos mitos. Assim, para Jung (2002), a psique humana pode ser entendida como uma junção do consciente, do inconsciente pessoal, composto pelas experiências pessoais vividas pelo sujeito, e pelo inconsciente coletivo, uma estrutura que opera através dos arquétipos. Os conteúdos deste último não são oriundos das experiências do indivíduo e não chegam a alcançar o limiar da consciência, ao contrário do inconsciente pessoal, o qual contém repressões que foram conscientes e subsequentemente excluídas da consciência. A origem dos arquétipos é obscura e o nosso conhecimento deles é indireto, apresentado através de metáforas, sendo entendidos por Jung como

todos os tipos de padrões, configurações, processos etc., incluindo processos dinâmicos e não apenas ideias estáticas. Finalmente, ele passou a incluir todas as manifestações psíquicas, contanto que fosse de natureza universalmente humana e típica, tanto no plano biológico, psicobiológico como no ideacional. (JACOBI, 2016, p. 47)

Importante é a diferenciação entre arquétipo e imagem arquetípica, sendo a última já infiltrada na consciência e preenchida de maneira expressável pelo material psíquico do indivíduo, enquanto a primeira é uma forma potencial incognoscível e não perceptível. Assim, os arquétipos têm determinações apenas quanto às suas formas, as quais são transmitidas hereditariamente, sendo o seu conteúdo preenchido pelas experiências pessoais do indivíduo, concluindo que o que são herdadas são as possibilidades de representação que se tornam imagens quando transpõem o limiar da consciência.

A psique então transforma contextos e acontecimentos arquetípicos em imagens passíveis de representação. Jacobi (2016) argumenta que as alegorias do herói derrotando o vilão e a representação da Jornada do Herói com sua ressurreição são exemplos de formas arquetípicas transfiguradas em conteúdos cognoscíveis, representando respectivamente as dualidades bem × mal/luz × trevas e a ideia de morte e renascimento. O caráter universal de reconhecimento de tais formas, embora os conteúdos variem entre os sujeitos, guia a composição de narrativas semelhantes que dialogam diretamente com a subjetividade humana, utilizando estruturas presentes no imaginário coletivo com sistematizações oscilantes dentro de um mesmo fundo. A ideia desse compartilhamento e da repetição das estruturas arquetípicas é fundamental para compreender o pensamento de Canevacci (1984).

Jung (1983) nos mostra que a trindade é uma dessas formas arquetípicas contidas no imaginário coletivo e já presente desde os estágios primitivos do pensamento humano, citando exemplos das religiões da Babilônia e do Egito Antigo, fortemente amparadas em relações trinitárias entre as divindades. A religião cristã encontra sua base também em uma estrutura trinitária, traduzida no dogma da Santíssima Trindade, na qual Pai, Filho e Espírito Santo compartilham da mesma substância, conhecida como consubstancialidade (*homoousia*), evidenciando que

a história do dogma trinitário representa, portanto, a manifestação gradativa de um arquétipo, que organizou as representações antropomórficas de Pai, Filho, Vida, Pessoas distintas, numa figura arquetípica numinosa, ou seja, a "Santíssima Trindade". (JUNG, 1983, p. 151)

A teologia arcaica egípcia se apresenta como uma das possíveis metáfrases que deram origem à concepção cristã trinitária. Nela, encontramos uma unidade de essência entre Deus e Pai e Deus e Filho, este último representado pelo rei. O *kah-mutef* se apresenta como o terceiro constituinte da tríade, sendo ele o elemento equivalente ao Espírito Santo, tendo a mesma função de unir Pai e Filho, não derivando de nenhum dos dois, mas sendo compartilhado por ambos (JUNG, 1983). As noções da concepção do filho também encontram ressonâncias na cristandade, já que a "geração divina do faraó tem lugar no seio da mãe humana

do rei, por obra do *kah-mutef*; mas a mãe do rei fica excluída da trindade, da mesma forma que Maria” (JUNG, 1983, p. 117).

Além disso, a concepção de salvação e ressurreição fortemente presentes no Cristianismo encontra base no mito de Osíris, Hórus e Ísis, em particular quando comparados os dois últimos com Jesus e Maria. Como vimos, porém, tanto na trindade egípcia quanto na cristã, o elemento feminino é excluído, dando lugar a uma realidade autônoma, como uma alma independente do corpo. Essa retirada do feminino, além de evidenciar uma possível concepção societária machista, pode ser entendida também como parte dos rituais de iniciação que ocorrem em diversas sociedades arcaicas, nas quais os garotos são afastados da mãe para adentrarem os mistérios da tribo, com foco voltado para a relação Pai-Filho.

Canevacci (1984) ainda argumenta que a troca do elemento Mãe, ou progenitora, pelo Espírito Santo (ou *kah* na teologia egípcia), ocorreu para tornar a trindade um dogma assexuado, já que a presença do componente feminino poderia levantar concepções de que o Filho foi gerado por um ato carnal, ao invés de uma gravidez espiritual. Com efeito,

a expulsão da sexualidade como origem causal da vida pode se tornar modelo geral da condenação da sexualidade como tal, do princípio do prazer, que termina por se concentrar apenas no corpo da mulher. Desse modo, a “fêmea” eleva-se a símbolo de “natureza” e de *diabolus* e sofrerá a condenação de toda uma civilização. (CANEVACCI, 1984, p. 55)

Jung (1983, p. 55) considera que a Trindade possui um caráter ordenador artificial, já que “o ideal de perfeição é o redondo, o círculo, mas sua divisão natural e mínima é a quaternidade”. Assim, questionando a forma triangular do dogma, Jung (1983) propõe a inclusão de um quarto elemento, o Diabo. O autor cita que, para o pensamento cristão, o Mal é uma privação do Bem (*privatio boni*), conceituando-o como dependente da luz e como mera sombra, sempre a mercê do Bem. Porém, se a substancialidade é uma característica atribuída ao Bem, também precisamos fazê-la ao Mal, porque se ele não o for, a existência do Bem

se encontra resumida a algo vago, já que não precisa se defender, encontrando em seu adversário apenas uma sombra, uma privação.

O Diabo, diz Jung (1983), apesar de ter sido criado, é eterno e autônomo, e tão grande é seu poder que fez com que fosse necessário que Deus encarnasse de seu estado espiritual para um estado físico, por meio de seu Filho, para derrotá-lo. Se o Diabo, aqui representando o Mal, fosse apenas uma privação, ele não seria dotado de tal força e não haveria a necessidade da encarnação e consequente salvação do mundo por Cristo, sendo então “preciso uma intervenção do próprio Deus para que a humanidade fosse salva da desgraça do mal; sem essa intervenção, o homem teria perecido” (JUNG, 1983, p. 58). Como Deus é onipotente para o Cristianismo, um sistema monoteísta, logo o Diabo é derivado do próprio Deus, e, apesar de ser adversário deste, “foi somente com Cristo que entrou no mundo a figura do demônio como contraposição de Deus” (JUNG, 1983, p. 57). Assim, no esquema quaternário proposto por Jung, o Diabo entra em oposição à Cristo, encontrando nele o seu inimigo contemporâneo.

Canevacci (1984) partiu dos estudos de Jung sobre a Santíssima Trindade e a inserção de um quarto elemento para desenvolver sua teoria da quaternidade mítica, analisando inúmeros filmes dos mais diversos formatos e gêneros para constatar que o cinema se guia pelo constante preenchimento dos arquétipos da cruz quaternária. Entendendo o consumo fílmico como um ato que reproduz constantemente os mesmos elementos, Canevacci (1984) propôs uma antropologia fílmica, que se insere não apenas no estudo da infra e superestrutura da sociedade (MARX; ENGELS, 2007), mas também no que ele denominou de hipoestrutura, uma ordenação mitológica imbuída no imaginário coletivo, que utiliza conceitos fundamentados na ideologia cristã burguesa na cultura de massa, refletindo como “o rito da missa funcionou como protótipo do cinema em-si e para-si” (CANEVACCI, 1984, p. 47).

Para o autor, o cinema é um ritual comparável à missa, sempre contando a mesma história de morte e renascimento contida na Santíssima Trindade, com fortes traços narrativos característicos da Jornada do Herói e que se transmite

ao público através de uma linguagem de fácil compreensão e assimilação, não necessariamente no nível consciente, mas sim por utilizar conceitos presentes no inconsciente coletivo, buscando o contínuo preenchimento do esquema quaternário em suas narrativas. A quaternidade em si representa não apenas a salvação do mundo pelo viés cristão, mas também o percurso do Herói em sua jornada, com o início da narrativa tendo lugar em *Pater, Filius* como o herói que passa por diversas provações sendo auxiliado por *Spiritus* e cujo destino é derrotar o mal, *Diabulos*.

Essa ordenação mítica quaternária, presente então tanto na missa quanto nos filmes, renova o homem, o ampara, devolve a sua crença pela persistência da estrutura arquetípica, que foi transposta da missa para o cinema, dialogando diretamente com a subjetividade humana e determinando “os modelos de vida mais profundamente do que muita cultura ‘cult’, oficial ou implícita (costume)” (CANEVACCI, 1984, p. 58). Dessa forma, o autor propõe a ordenação quaternária abaixo, com um arquétipo específico em cada ponta.

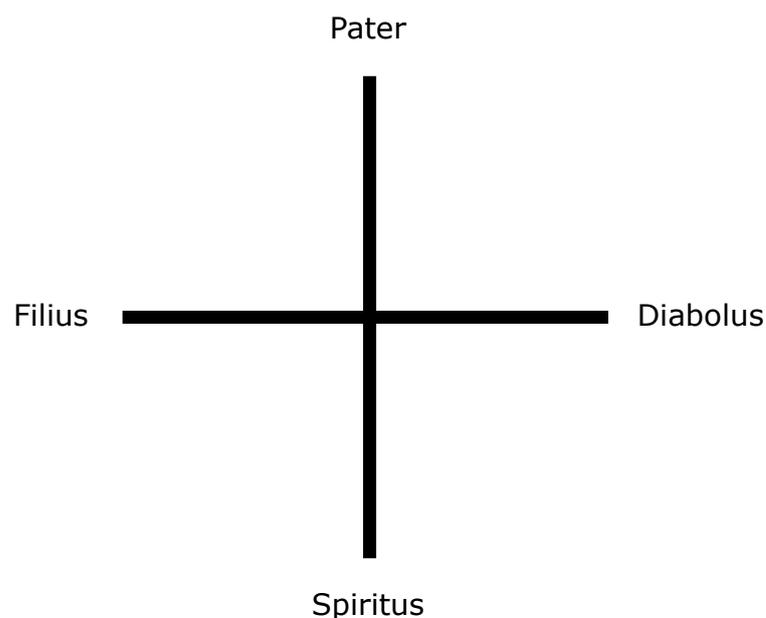


Figura 1: A quaternidade segundo Canevacci

Fonte: Canevacci (1984).

O arquétipo *Pater* é tanto a origem de todas as coisas como a própria determinação sócio-histórica do ser, sendo o elemento que dá início à narrativa. Pelo viés da psicanálise, ele representa o superego¹⁶; e de qualquer ponto de vista é o poder, “a potência genital que dá vida à sucessão das gerações” (CANEVACCI, 1984, p. 56). Ele aparece como Laio no mito, como o rei nas fábulas e como Deus na religião. *Filius*, por sua vez, é a epítome do herói, representando

um *status* intermediário, de *passagem*, que encontra sua origem no *Pater*, e sua finalidade em se tornar, por seu turno, sempre *Pater*: e, com efeito, a *viagem* é a sua condição normal na ordem de narração. Ele viaja no conflito, dentro do esplendor e da miséria do sensível, as provas que deve superar servem para conquistar a meta da consciência individual e da racionalidade. (CANEVACCI, 1984, p. 57, grifo do autor)

Filius representa o personagem que passa pelo processo transitório de mudança, que completa a Jornada do Herói, provido então de autoconsciência. Seu destino é se tornar *Pater*, do qual provém sua força, e tem como exemplos Édipo, Odisseu e Cristo. *Diabolus* representa a oposição a *Filius*, sendo contemporâneo a ele devido ao fato de que o Diabo, apesar de se opor a Deus, encontra em Jesus o seu inimigo encarnado.

Na psicanálise, *Diabolus* é a zona incontrolada e indistinta, a parte rebelde do Id. Seu antagonismo ao herói representa a individualidade negativa e opositora, tendo a Esfinge, Circe e Satanás como exemplos trazidos por Canevacci (1984). Por fim, *Spiritus* é a negação da negação, de natureza irracional e dualística devido à sua essência feminina. Tal essência se deve, como mostrado previamente, à supressão do elemento feminino na Santíssima Trindade em favor do Espírito Santo, porém *Spiritus* conserva ainda características binárias, tendo tanto o instinto materno de proteger *Filius*, mas também trabalhando nos aspectos de fêmea sedutora cuja

16 Segundo a teoria da personalidade, desenvolvida por Freud (1976) em estudos sobre a psicanálise, o Id é um componente nativo dos indivíduos, traduzido em desejos e pulsões orientados por instintos e vontades na busca do prazer. A partir dele se desenvolvem os dois outros constituintes do indivíduo, o Ego e o Superego. O Ego aparece a partir da interação do indivíduo com a realidade, regulando os impulsos e desejo do Id ao passo tenta realizá-los de forma menos impulsiva e mais realista, buscando um equilíbrio na psique. Já o Superego se desenvolve a partir do Ego na forma de valores morais e comportamentais que direcionam o indivíduo de acordo com seus ideais e aprendizagens éticas e culturais.

“histeria binária de sua natureza feminina leva-o aos braços de *Diabolus*. Aliás, é seu alter ego, nas formas de tentação” (CANEVACCI, 1984, p. 58).

Análise

Postuladas as características de cada elemento da cruz quaternária, partimos então para a identificação de tais componentes nos três animes analisados. Em *Sakura Card Captors*, temos a magia no papel de *Pater*, já que é ela que dá o pontapé inicial na narrativa. Sakura era uma garota comum até abrir acidentalmente o livro que continha as Cartas Clow, aflorando então seus poderes mágicos e a transformando na nova caçadora das cartas. Ela então representa *Filius*, já que sai de seu mundo comum para embarcar em uma jornada, superando provas e inimigos, que a deixará mais forte e mais consciente de si e de sua realidade. Lembrando que se o desígnio final de *Filius* é se tornar *Pater*, aqui temos Sakura dominando as artes mágicas e se tornando ela própria ao final uma maga, detentora de uma poderosa magia que a possibilitará até mesmo criar novas cartas.

Entendemos *Diabolus* no anime representado pelo Mago Clow, porém ele está morto e são suas manifestações e serventes que atuam como a verdadeira oposição de Sakura. Clow criou todas as cartas que estão contra Sakura, até que ela as derrote e as capture, e também designou um guardião, Yue, para julgá-la no final de sua coleta. Assim, quando Sakura adquire a última carta, ela precisa passar pelo Juízo Final com o guardião, um embate com o servente de Clow para mostrar se realmente é poderosa a ponto de ser a nova dona das cartas. Ao derrotar Yue, Sakura prova que finalizou seu estágio intermediário e realmente ampliou seus poderes e completou a Jornada do Herói. Por fim, temos Kerberos simbolizando perfeitamente a natureza dualística de *Spiritus*, já que ele, ao mesmo tempo, deseja proteger Sakura das provações do mago Clow, mas também a leva a enfrentar as cartas para se tornar mais poderosa. Kero funciona como o elemento de ligação entre *Filius*, *Pater* e *Diabulos*: ele nomeia Sakura como a nova guardiã das cartas, impelindo-a para o combate, a fim de dominar e expandir a magia. A Figura 2 mostra a cruz quaternária de *Sakura Card Captors*.

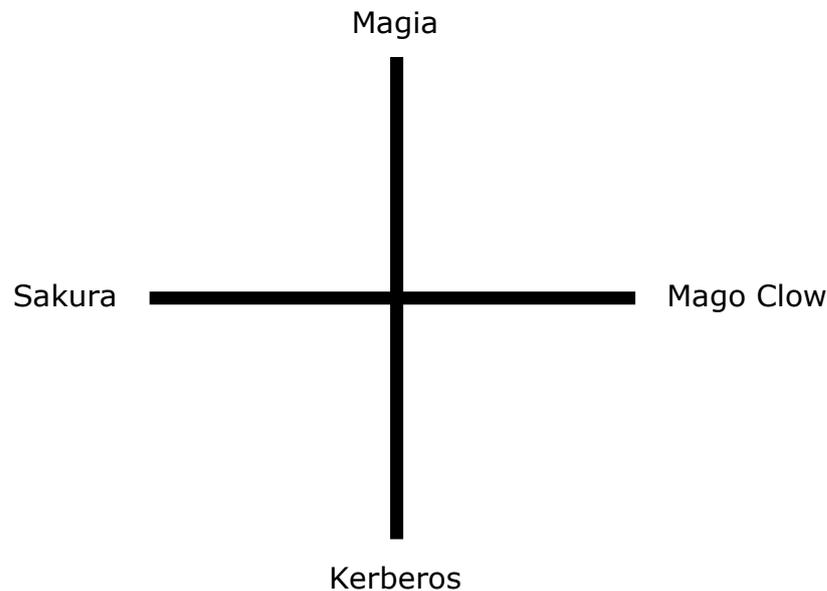


Figura 2: A quaternidade no anime *Sakura Card Captors*

Fonte: Elaborado pelos autores (2019).

Em *Code Geass*, o arquétipo de *Pater* fica a cargo do poder Geass. A partir do momento em que o protagonista Lelouch encontra CC e essa o transfere o poder de ordenar sem ser contestado, ele percebe que tem nas mãos uma arma poderosa para tentar derrotar o Sagrado Império Britanniano, o que cria o desenrolar da história. Representando o poder sob todo ponto de vista, *Pater* (Geass) se mostra como um elemento de força, explicado no anime que se relaciona aos desejos internos do personagem, podendo ser entendido então como a força de vontade de mudança e de conquista, já que o Geass é um poder sem precedentes e permite subjugar os oponentes. Lelouch é o herói, o *Filius*, que possui sua própria trajetória pessoal, motivado a vingar a morte de sua mãe e derrotar o Sacro Império da Britannia. O protagonista mostra crescimento pessoal e emocional ao decorrer do anime, tornando-se um símbolo de resistência do movimento anti-imperialista e se apresentando como Zero, o herói mascarado líder da revolução. Também encontramos seu desígnio de se tornar *Pater*, já que após derrotar o vilão do anime, Lelouch se autodeclara imperador, obtendo assim o poder e a dominação suprema. O rei Charles atua com o principal antagonista da história, já que ele é o comandante e imperador da Britannia, operando no arquétipo de *Diabolus* e principal rival de Lelouch.

Em *Code Geass*, *Spiritus* fica a cargo da Ordem dos Cavaleiros Negros, também conhecidos como Heróis do Japão, que lutam ao lado do herói contra o rei Charles. Exercendo tanto a missão de proteger Lelouch quanto de incentivá-lo a buscar respostas e confrontar o inimigo, os Cavaleiros Negros praticam uma função binária, característica de *Spiritus* segundo Canevacci (1984). Com efeito, é possível observar na Figura 3 como se apresenta a quaternidade em *Code Geass*.

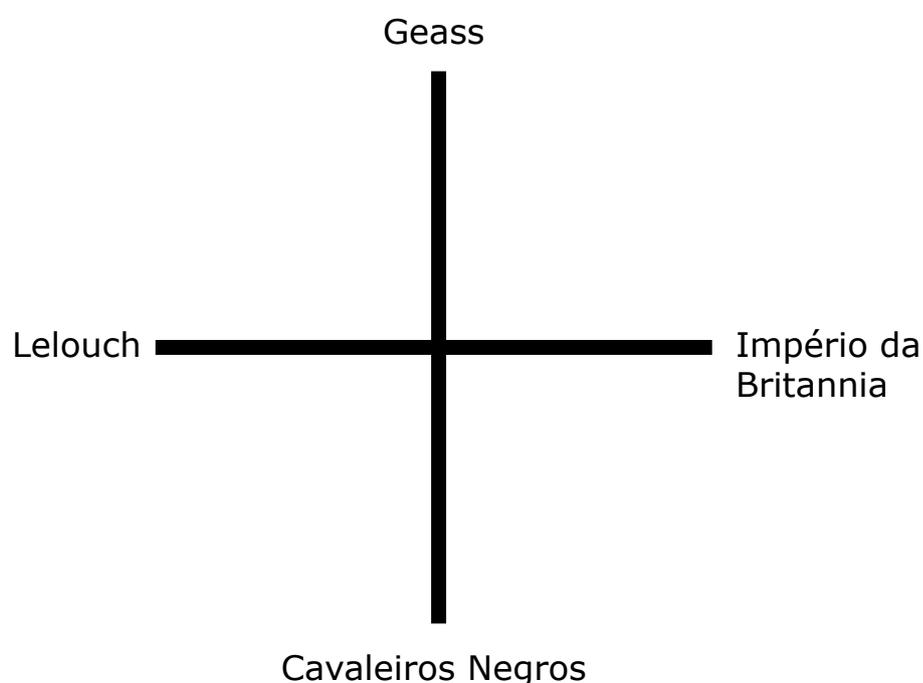


Figura 3: A quaternidade no anime *Code Geass*

Fonte: Elaborado pelos autores (2019).

Partindo para o último anime da análise, temos *Pater* em *Seven Deadly Sins* como o poder, uma vez que o acontecimento que dá início à narrativa é a tomada do poder imperial pelos Cavaleiros Sagrados por meio de um golpe de estado, em busca do controle sobre os cidadãos de Lionés. A história acompanha Meliodas, o pecado da Ira, líder dos Sete Pecados, sendo ele o representante do arquétipo de *Filius*. Meliodas tem todas as características comumente atribuídas aos heróis: é bondoso, forte, determinado, idealista, passa por diversas provações e tem um interesse amoroso

em uma princesa. Luta pela bondade e também está numa jornada de remissão, representando “aquele processo que deve ter como fim o restabelecimento do status inicial de tipo paterno, mas com um nível superior de autoconsciência, determinado pelo fato de ter sofrido a ‘paixão’ do mundo fenomênico” (CANEVACCI, 1984, p. 56).

Meliodas tem como destino se tornar mais poderoso após sua jornada, na tomada de autoconsciência que se verifica nos heróis no final de seu percurso, indicando o destino de *Filius* se tornar *Pater*. Buscando derrotar os Grandes Cavaleiros Sagrados, o herói parte em busca dos outros Pecados Capitais, que atuam então como *Spiritus*. Amigos de Meliodas que também foram banidos do Reino de Liones, os Pecados Capitais o protegem e o incentivam, não o deixando desistir nem ser derrotado, enquanto caminham rumo ao confronto final para que a ordem política ao Reino seja restaurada. Aqui temos o comandante Hendrickson atuando como *Diabolus*, o principal antagonista que pretendia ressuscitar o Clã dos Demônios e dar início a uma nova Guerra Santa. Assim, então, vemos na Figura 4 como se apresenta o anime *The Seven Deadly Sins* sob a ótica da quaternidade mítica.

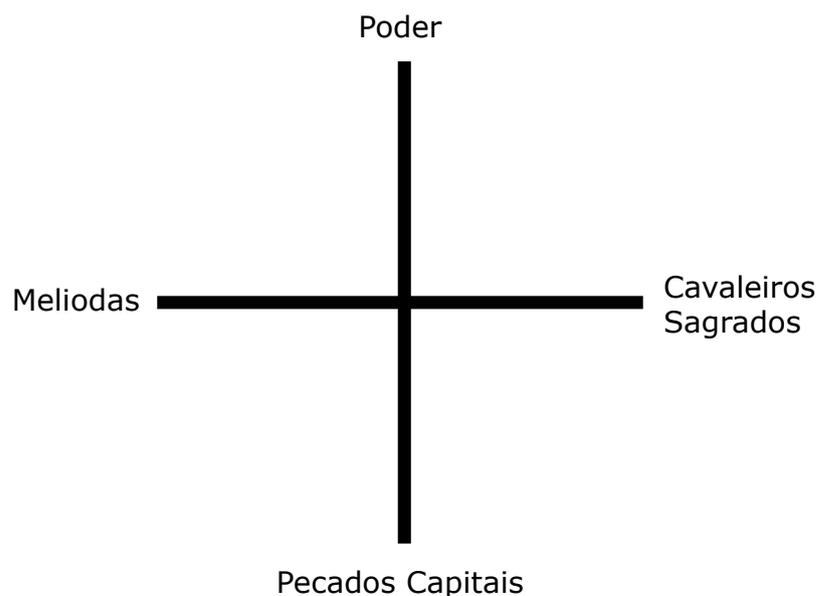


Figura 4: A quaternidade no anime *The Seven Deadly Sins*

Fonte: Elaborado pelos autores.

Conclusão

Percebemos que o consumo ritualístico fílmico proposto por Canevacci (1984) também se aplica a materiais audiovisuais diversos, como aos três animes analisados, pertencentes a diferentes gêneros e momentos históricos, demonstrando que os arquétipos de *Pater*, *Filius*, *Spiritus* e *Diabolus* podem ser encontrados também em produções não oriundas de países de matriz predominantemente cristã. Canevacci (1984), a nosso ver, sistematizou os arquétipos e a conjugação fílmica dentro do ambiente cultural em que estava inserido (Itália, um país cristão de orientação capitalista burguesa), mas uma análise de narrativas variadas pode comprovar que a repetição desses arquétipos ocorre em diversas culturas, independente do sistema político ou religioso, já que os conteúdos míticos fazem parte da própria cultura humana em si e com suas estruturas diegéticas há muito consolidadas no indivíduo, sendo permanentemente ressignificadas.

Canevacci (1984) se baseia na concepção cristã da trindade e no ritual da missa para compor sua teoria, e a maioria dos filmes analisados em seus estudos pertence ao sistema cristão burguês, porém através do estudo conduzido nesse artigo pudemos compreender que os arquétipos por ele propostos na cruz quaternária não são utilizados apenas nas produções que têm como pano de fundo tais concepções, mas também podem ser encontradas em narrativas provenientes de ambientes com diferentes idealizações culturais. Acreditamos que o constante encaixe dos objetos audiovisuais com o preenchimento da cruz quaternária se dá pelo fato de seus arquétipos não pertencerem especificamente a uma cultura, mas sim se apresentam como conteúdos imbricados no inconsciente coletivo transmitido hereditariamente aos indivíduos, conforme proposto por Jung (2002). Como dito anteriormente, a cruz quaternária não funciona como uma fórmula pronta, mas sim como uma estrutura que guia a análise fílmica propondo a representação arquetípica dos personagens conforme a repetição diegética fílmica. Assim, é importante ressaltar que a pesquisa aqui feita é uma das possibilidades de interpretação das narrativas analisadas, observadas de determinados ângulos e trazendo perspectivas do universo simbólico do pesquisador. Dependendo do

enfoque elencado pelo investigador, uma nova análise dos animes sob a ótica da quaternidade mítica pode encontrar diferentes papéis para os arquétipos.

Referências

- ALMEIDA, M. J. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANEVACCI, M. *Antropologia do cinema*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CODE geass: lelouch of the rebellion. Direção: Ichiro Okouchi. Osaka: MBS, 2006-2007. 25 episódios, color.
- FREUD S. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- JACOBI, J. *Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- JUNG, C. G. *Psicologia da religião ocidental e oriental*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ROCHA, E. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SAKURA card captors. Direção: Morio Asaka. Produção: Yutaka Maseba. Tóquio: Artworks Entertainment, 1998-2000. 70 episódios, color.

THE SEVEN deadly sins. Direção: Tensai Okamura. Tóquio: Netflix, 2014-2015. 24 episódios, color.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

submetido em: 11 dez. 2019 | aprovado em: 13 maio 2020

Anacronismo, choque e verossimilhança:
a Ficção Científica na telenovela *O tempo não para*

Anachronism, schock and vraisemblance:
science fiction in the telenovela *O tempo não para*

Marcel Vieira Barreto Silva¹ e Esmejoano Lincol da Silva de França²

1 Professor Doutor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Mestre e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: marcelvbs@hotmail.com.

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com.

Resumo

O intuito deste artigo é analisar a presença de elementos narrativos e estilísticos da Ficção Científica na telenovela *O tempo não para*, exibida pela TV Globo entre 2018 e 2019. Nosso objetivo é compreender como aspectos da contemporaneidade do Brasil são apresentados a partir de três desdobramentos narrativos típicos da Ficção Científica: a presença anacrônica dos personagens do século XIX no Brasil do século XXI; o choque subjetivo dos personagens com o “novo mundo”; a sensação de verossimilhança através da suspensão de qualquer efeito distópico no universo diegético. Para realizar este estudo, recortamos os quinze primeiros capítulos da telenovela, elegendo como corpus quatro cenas em que os personagens “do passado” questionam os personagens “do futuro” sobre as mudanças sociais ocorridas no país em mais de 130 anos.

Palavras-chave

Telenovela, *O tempo não para*, Ficção Científica, Brasil contemporâneo.

Abstract

This article analyzed the presence of narrative and stylistic elements of science fiction in the telenovela *O tempo não para*, aired by TV Globo between 2018 and 2019. Our goal is to understand how aspects of Brazil's contemporaneity are presented by utilizing three typical narrative outspreads of science fiction: the anachronistic presence of 19th century characters in 21st century Brazil; the subjective clash of the characters with the “new world”; and the feeling of verisimilitude through the suspension of any dystopic effect in the diegetic universe. For such, we selected the first 15 episodes of this television work, choosing as corpus 4 scenes in which characters “from the past” are questioning the characters “from the future” about the social changes that occurred in the country in over 130 years.

Keywords

Telenovela, *O tempo não para*, Science Fiction, contemporary Brazil.

Introdução

Desde o final da década de 2000, as emissoras de TV que produziram telenovelas de forma contínua fixaram *modi operandi* específicos a partir das novas lógicas de mercado surgidas no período. A ascensão da TV Record, por exemplo, rendeu às telenovelas deste canal um público cativo³, ainda que relativamente menor se comparado ao público das produções da TV Globo, salvo exceções como *Os dez mandamentos*⁴ (2015). O canal ligado à Igreja Universal do Reino de Deus segue tendências cíclicas em suas telenovelas desde que a emissora retomou a produção do gênero em 2004: atualmente (2019), há uma propensão à realização de tramas bíblicas, em substituição a outros ciclos já notados anteriormente.

Já a TV Globo, após uma queda considerável de audiência em suas telenovelas no período (RIBEIRO, 2017) (com a chegada da TV Digital, a concorrência da TV paga⁵ e o crescimento de serviços de *streaming*⁶), engendrou um novo ciclo de modernização do gênero, possibilitando também a criação de projetos ousados. Podemos citar como exemplos de modernização em âmbito técnico-estilístico a introdução das câmeras digitais de alta resolução e a consequente hibridização estilística entre as telenovelas da Globo e os seriados americanos – movimento seguido depois pela TV Record. Além disso, podemos elencar também a quebra do paradigma temático das produções exibidas na faixa das 18h e das 19h: na primeira, reservada às novelas mais leves, temas mais densos foram tratados, como em *A vida da gente* (2011) e *Sete vidas* (2015); na segunda, reservada às comédias, títulos que intensificavam mais a ação foram exibidos, como *Pega pega* (2017) e *Deus salve o rei* (2018).

3 Mesmo as reprises alcançam bons índices de Ibope para os padrões da emissora (SANTANA, 2018).

4 Em alguns capítulos de *Os dez mandamentos*, a Record TV venceu a TV Globo no Ibope (FELTRIN, 2015).

5 Em 2012, o setor havia faturado no primeiro trimestre do ano R\$ 5,4 bilhões contra R\$ 4,2 bilhões da TV aberta, segundo dados da Associação Brasileira de TV por Assinatura (ABTA) reunidos em matéria do G1 (BRENTANO, 2012).

6 A Netflix, por exemplo, encerrou 2018 com um total de 8 milhões assinantes brasileiros, segundo dados da própria empresa divulgados em matéria do UOL, aproximando-se da Claro TV, a empresa líder em TV paga no país (FELTRIN, 2018).

No campo estilístico, podemos lembrar as experimentações na ambientação, na fotografia e na direção de arte das telenovelas do diretor Luiz Fernando Carvalho, como *Meu pedacinho de chão* (2014) e *Velho Chico* (2016). Além disso, outro elemento de destaque dessa época foi a realização de telenovelas que flertavam com a Ficção Científica – gênero que não é novidade na televisão, como veremos mais adiante neste trabalho, mas que foi explorado, ao longo do século XX, de forma pontual e muitas vezes malograda em termos de retorno de audiência. Já no início dos anos 2000, notamos um crescente interesse de emissoras brasileiras de TV em produzir tramas com perspectivas científicas. Desde *O Clone* (2001), exibida às 21h, a TV Globo exibiu diversos títulos com elementos deste gênero, nos horários das 18h e 19h. A TV Record também produziu obras tendo como gênero condutor a Ficção Científica: a saga *Caminhos do coração* (2007-2009) (OLIVEIRA; JATENE, 2011) e *Apocalypse* (2018). As mais recentes incursões da telenovela no gênero, no entanto, foram na TV Globo, exibidas durante o último trimestre de 2018 de forma simultânea: *O sétimo guardião* (2018), *Espelho da vida* (2018) e *O tempo não para* (2018-2019), esta última escrita por Mário Teixeira, com a colaboração de Marcos Lazarini, Bíbi da Pieve e Tarcísio Lara Puiati.

O tempo não para conta a improvável história de uma família paulistana do século XIX, que ao sofrer um acidente e permanecer congelada por 132 anos, desperta no Brasil do século XXI e tenta se adaptar à nova realidade social do país. Esse *plot* caracteriza a telenovela de Mário Teixeira como uma *obra de Ficção Científica*, a partir do uso de duas das “imagens típicas” do gênero, segundo Bráulio Tavares (1986, p. 7). Citamos como exemplos dessas imagens o despertar de criaturas congeladas, imagem utilizada anteriormente em livros como *A curiosidade*, (Stephen P. Kiernan, 2015), *Zero K – Romance* (Don DeLillo, 2016) e em filmes como *O monstro do ártico* (1951) e *O demolidor* (1993); e a viagem no tempo, explorada em clássicos da literatura como *A máquina do tempo* (H. G. Wells, 1895), e *O fim da eternidade* (Isaac Asimov, 1955). Outros exemplos de imagens típicas são

“as espaçonaves, mutantes, cidades submarinas, pistolas desintegradoras, impérios intergalácticos [...]” (TAVARES, 1986, p. 7-8).

A caracterização das narrativas de Ficção Científica por Muniz Sodré envolve três enunciados; Robson Santos (2005) cita indiretamente o trabalho de Sodré, descrevendo-os como:

1. Universo diferente, com algumas anomalias, mas que de certo modo representa o senso comum; 2. As anomalias entram na categoria do plausível, sustentada pelo pensamento positivo (ciência); 3. O discurso romanesco reprisa o *ethos* utópico das narrativas míticas da Idade Média. (SODRÉ, 1973, apud SANTOS, 2005, p. 61-62)

Tavares (1986), apesar de reticente quanto a uma definição concreta do que seria a Ficção Científica, sentencia que ela possui as já citadas “imagens típicas” – ou seja, assim como a telenovela, o gênero também é dado a clichês facilmente identificáveis pelo público presentes em histórias que permeiam as mais diversas mídias – livros, filmes, séries, quadrinhos etc. Ao cogitar, ficcionalmente, e utilizando argumentos supostamente científicos, a possibilidade de uma família que viveu nos tempos de Dom Pedro II ser transportada para os dias atuais, *O tempo não para* funciona como “resposta a modificações científicas” (TAVARES, 1986, p. 72), outra característica fundante da Ficção Científica – mesmo que estas modificações sejam irreais para a sociedade contemporânea. As incursões da telenovela brasileira no gênero representam aquilo que Tavares define como um “atalho entre as ciências e as artes, entre as ciências ‘exatas’ e as ‘humanas’ – em suma, entre sistemas organizados de ideias que normalmente não exercem influência recíproca um sobre o outro e que na Ficção Científica se tornam ‘vasos comunicantes’” (TAVARES, 1986, p. 74).

Allana Dilene Miranda (2016) aponta que desde o surgimento do gênero, nas primeiras décadas do século XIX, a Ficção Científica absorve as discussões promovidas no cotidiano e as transpõe nas chamadas imagens típicas. Citando as contribuições de Fátima Regis (2011) sobre a historicização do gênero, Miranda (2016, p. 20) evoca não apenas a incidência da Revolução Industrial

na gênese das histórias de Ficção Científica, como infere um “paralelo entre o nascimento da FC e a subjetividade, como ‘processo de interiorização e profundidade do ser humano’ [...], e como ela foi constituída relacionando-se com o caminho trilhado pelo saber científico”; não por acaso, dois dos primeiros romances literários do gênero – *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), e *O médico e o monstro* (Robert Louis Stevenson, 1886) – debatiam justamente o atravessamento de inovações técnico-científicas na construção de alteridades.

Elegendo, portanto, como objeto de estudo a telenovela *O tempo não para*, o objetivo deste artigo é analisar a presença da Ficção Científica nesta obra, considerando o exercício do gênero a partir de três desdobramentos narrativos: a presença anacrônica dos personagens do século XIX no Brasil do século XXI; o choque subjetivo dos personagens com a nova realidade social; a presença de verossimilhança por meio da suspensão de efeitos distópicos no universo diegético das tramas de Mário Teixeira. O intuito dessa análise é identificar como as imagens típicas do gênero, materializadas em elementos narrativos e estilísticos, podem ser utilizadas na constituição de um panorama sobre a contemporaneidade brasileira através da telenovela.

Para realizar este estudo, destacamos os quinze primeiros capítulos da telenovela, elegendo como corpus quatro cenas em que os personagens “do passado” conversam com os personagens “do futuro” e os questionam sobre as mudanças sociais ocorridas no país desde o século XIX. Além deste recorte metodológico, nos apoiaremos na pesquisa bibliográfica em torno dos gêneros aqui dissecados – a Telenovela e a Ficção Científica –, para compreender as particularidades do processo em análise.

A Ficção Científica nas telenovelas: um panorama estilístico

Em se tratando da teledramaturgia, Robson Santos (2005) rememora a influência de pelo menos três produtos anteriores, derivados de outras mídias, na constituição desse tipo de narrativa audiovisual: o folhetim, na literatura; o melodrama, na literatura, no teatro e no cinema; e a radionovela, no rádio. Apesar

disso, as telenovelas da América Latina, incluindo as produções brasileiras, criaram modelos próprios de produção e de estilística, se diferenciando do modelo *soap opera*⁷ de países anglófonos.

Como resultado da consolidação desse gênero na televisão do Brasil, percebemos que as marcas do folhetim e, sobretudo, do melodrama permaneceram na telenovela, não obstante os textos teledramatúrgicos de nosso país terem passado, desde a década de 1960, por diversos ciclos de reinvenção e modernização. Portanto, é de se esperar que as experimentações que afastem a telenovela de seus gêneros constituidores não sejam tão bem recepcionadas pelo grande público, devido ao ruído causado na fruição de obras em que as idiossincrasias deste tipo de textos não são encontradas: os mocinhos e os vilões, o casal de protagonistas que luta para viver o seu amor, os personagens que funcionam como alívio cômico, dentre outros clichês.

Partindo de Fernandes (1987), podemos citar como exemplos *O bofe* (TV Globo, 1971), *As bruxas* (TV Tupi, 1971), *O grito* (TV Globo, 1975), *Chega mais* (TV Globo, 1980), e, mais recentemente, o recente remake⁸ de *Meu pedacinho de chão*⁹. Todas as telenovelas acima tensionaram de alguma forma a tradição folhetinesca-melodramática e tiveram, apesar da recepção favorável na crítica, uma repercussão aquém do esperado pelas emissoras em termos de audiência.

As obras que conseguiram ter bons resultados de público, desvencilhando-se em maior ou menor grau da fórmula do folhetim, o fizeram sem abandonar o gênero por completo. Destacamos as percussoras comédias do horário das 19h na TV Globo, *Feijão maravilha* (1979), *Jogo da vida* (1981) e *Guerra dos sexos* (1983),

7 Produções teledramatúrgicas que ficam por anos no ar, contando a saga de famílias ou de empresas. Algumas *soap operas* nos Estados Unidos estão sendo veiculadas de forma ininterrupta desde a década de 1960. No Brasil, um produto seriado que se assemelha bastante a este modelo é *Malhação* (1995- presente).

8 Refilmagem – ou “nova versão” – de um texto apresentado por uma emissora de televisão originalmente em outra ocasião. No caso de uma telenovela que se baseia em uma obra da literatura ou do teatro, alguns elementos narrativos ou personagens criados na adaptação e inexistentes no texto original são reprisados numa eventual refilmagem, como no caso de *Gabriela* (1975, 2012) e *Sinhá moça* (1986, 2006); assim, alguns entusiastas do gênero consideram este produto um remake, mesmo que ele seja uma nova adaptação de um original literário ou teatral.

9 Conforme notícia publicada no site Notícias da TV, dando conta dos números do Ibope da novela computados em São Paulo (PACHECO, 2014).

e as novelas rurais produzidas pela TV Manchete, *Pantanal* (1990) e *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (1990), estas últimas flertando com a narrativa de fluxo, exibindo “planos longos e gerais de paisagens bucólicas cortadas por rios de águas límpidas e enfeitadas pela nudez feminina” (HAMBURGER, 2011, p. 81), mas sem abandonar as repetições do gênero, como os segredos de família e o embate maniqueísta entre mocinhos e vilões.

Igor Oliveira e Iris Jatene (2011) apregoam que a Ficção Científica é uma dessas ousadas narrativas em telenovelas que nem sempre são “compradas” pelo público. Os autores citam, dentre outros exemplos, *O amor está no ar* (1997), *Começar de novo* (2004) e *Morde e assopra* (2011), telenovelas que obtiveram resultado abaixo dos padrões da TV Globo para os seus horários de exibição. Ainda assim, apesar desses “atropelos”, esse gênero, ou pelo menos alguns de seus elementos estilísticos, marcou presença na teledramaturgia de nosso país. Nas palavras de Oliveira e Jatene (2011, p. 7), “pode-se perceber que, ainda que a Ficção Científica seja um elemento presente nas telenovelas brasileiras desde os anos 1960, sua utilização tem sido esporádica e, na maioria das vezes, utilizada como complemento para o romance da trama principal”.

Diluídas em algumas centenas de outros títulos, as experiências teledramatúrgicas com o gênero remontam, segundo Fernandes (1987), a *Os diabólicos*, novela escrita por Teixeira Filho e exibida na TV Excelsior entre 1968 e 1969, mesmo ano de produção de *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968), esta convencionada como a obra que consolidou a narrativa moderna da telenovela brasileira. Depois da primeira experiência, houve tentativas de se fazer pastiches com a Ficção Científica – em obras de cunho paródico como *Transas e caretas* (1984) e *Um sonho a mais* (1985), ambas da TV Globo –, chegando às produções mais contundentes: *O Clone*, da TV Globo, e a saga *Caminhos do coração*, da TV Record (OLIVEIRA; JATENE, 2011).

Até o momento, a experiência mais bem-sucedida, em termos de público e vendas internacionais, foi a telenovela *O Clone*, escrita por Glória Perez, que alcançou cerca de 59% dos televisores ligados no Brasil em seu segundo mês

de exibição¹⁰ e foi exportada para mais de noventa países¹¹. Mesmo *O tempo não para*, a telenovela que analisamos aqui, apesar de ter começado com boa audiência, acabou perdendo público do meio para o fim¹².

Santos (2005) indica que o sucesso de *O Clone* aconteceu graças à mistura de “elementos característicos da telenovela (mitos, arquétipos, verossimilhança, intertextualidade ficcional) ao discurso da ciência”, criando assim um “conteúdo científico de maneira ‘didática’, próxima do linguajar, do entendimento do brasileiro” (SANTOS, 2005, p. 119). O próprio clone (papel de Murilo Benício) tinha muitas semelhanças com o arquétipo do duplo, clichê teledramatúrgico notado em várias telenovelas que, ao longo das últimas seis décadas, exploraram tramas sobre a troca de identidade entre sócias ou irmãos gêmeos – como na clássica *Mulheres de areia* (TV Tupi, 1973; TV Globo, 1993).

Contemporaneidade: elemento chave na modernização da teledramaturgia

Os elementos de contemporaneidade foram sendo inseridos de forma gradativa na teledramaturgia brasileira, desde a primeira telenovela do país, *Sua vida me pertence* (TV Tupi, 1951), até *Beto Rockfeller*. Como relembra Esther Hamburger (2011, p. 67) “até o final dos anos 1960 predominavam novelas situadas em tempos e/ou espaços longínquos, animadas por personagens de fala e figurino empolado” – salvo raras exceções, como a leva de telenovelas cômicas que a antiga TV Record levou ao ar entre 1965 e 1967 (FERNANDES, 1987).

Dominique Wolton (1996) rememora que nesta época, entre as décadas de 1950 e 1970, “a televisão de massa foi finalmente aceita como um dos laços sociais de uma sociedade em plena transformação”, laço este que se localiza, “sobretudo nas práticas sociais institucionalizadas” (WOLTON, 1996, p. 123). A Ditadura Militar no Brasil tentou, inclusive, tomar proveito dessa possibilidade

10 Segundo dados divulgados na *Folha de São Paulo*, na época em que a telenovela foi exibida (MATTOS, 2001).

11 Segundo dados divulgados no site *M de Mulher*, ligado ao UOL, na época em que a telenovela foi reprisada no Brasil (O CLONE..., 2016).

12 Conforme dados do Ibope em São Paulo a partir de setembro de 2018 (A QUEDA..., 2018).

de integração nacional pelo laço midiático, interpelando constantemente as emissoras de TV com o objetivo de legitimar o Regime, ao passo que cerceava produções audiovisuais quanto à abordagem de temas sociais mais densos ou de críticas ao Governo.

Hamburger (2011, p. 70-71) indica que este processo de conexão com “o tempo presente e os espaços conhecidos funcionam como sinalizadores de uma relação de continuidade entre o universo do telespectador e o universo dos personagens da narrativa”. Mais do que uma necessidade de ampliar o nicho de telespectadores e modernizar o gênero, a inserção da contemporaneidade na telenovela funcionou (e funciona) como um item importante na tentativa de conexão com o público.

Há, no entanto, que se saber dosar o realismo numa obra teledramatúrgica. Citando indiretamente José Marques de Melo (1988), Oliveira e Jatene (2011, p. 1) apregoam que o “grande segredo desse sucesso estaria nessa ‘ficção sem fantasia’, guiada por uma ‘moral doméstica’. Há, portanto, no processo de aceitação das telenovelas, uma curiosa relação de ambivalência envolvendo realidade e ficção”.

A presença da contemporaneidade nos textos teledramatúrgicos brasileiros não impediu que o passado fosse referenciado com frequência na telenovelas após *Beto Rockfeller*, tanto através da adaptação de textos literários antigos – *As pupilas do senhor reitor* (TV Record, 1970; SBT, 1994), *Gabriela* (TV Globo, 1975, 2012), *A sucessora* (TV Globo, 1978) –, como através de textos originais – *Escalada* (TV Globo, 1975), *Estúpido cupido* (TV Globo, 1976), *Chocolate com pimenta* (TV Globo, 2003). Todavia, obras de época continuaram a se vincular à contemporaneidade de alguma forma, na tentativa de ancorar uma realidade temporal anterior à nossa (e que na maioria das vezes não foi vivida pelo grande público) a aspectos do presente. Esse reconhecimento de certo elemento anacrônico ajuda no citado processo de identificação do telespectador com a obra.

Um exemplo recente foi notado na telenovela *Orgulho e paixão* (ORGULHO..., 2018), veiculada às 18h, que encerrou o capítulo exibido no dia 15 de agosto de 2018 com uma mensagem de incentivo à denúncia de casos

de violência contra a mulher, exibindo numa cartela o número da Central de Atendimento para crimes desta natureza – 180 (Figura 1).



Figura 1: Mensagem exibida no capítulo 128 da telenovela *Orgulho e paixão* (ORGULHO..., 2018)

Fonte: Reprodução; GloboPlay.

No capítulo exibido especificamente nesse dia, a personagem Mariana (Chandelly Braz) tinha sido vítima de violência psicológica e física, e seus cabelos foram cortados à força pelo vilão Xavier (Ricardo Tozzi). Mesmo que a história da telenovela se passasse nas primeiras décadas do século XX, a TV Globo não deixou de vincular uma pauta do presente, o combate à violência contra as mulheres, a uma obra ambientada no passado – ainda que esse problema também existisse na época retratada em *Orgulho e paixão*.

O tempo não para: articulações entre Ficção Científica e folhetim televisivo

O tempo não para conta a história da família Sabino Machado, fictícios aristocratas paulistanos que viveram no Brasil na segunda metade do século XIX e que foram dados como mortos após afundarem junto com o Albatroz, navio (igualmente fictício) que naufragou na região da Patagônia ao chocar-se contra um iceberg. Em 2018, 132 anos depois do referido naufrágio, um bloco de gelo deslocado da Antártida aparece no litoral paulista. Nele, está congelado todo o clã Sabino Machado, bem como seus escravos e agregados; todos são resgatados

pela Marinha Brasileira, à exceção de Marocas (Juliana Paiva), a filha mais velha, que se desloca do grupo ao ser descongelada primeiro, antes da chegada das forças armadas. Ela é salva pelo empresário Samuca (Nicolas Prattes), por quem, capítulos depois, se apaixona. Todos os outros membros da família Sabino Machado são levados à Criotec, laboratório de criogenia que os mantém sedados por algum tempo.

De uma forma geral, o choque dos personagens deu-se a partir da tentativa de adaptação à sociedade brasileira de 2018 em seus mais diversos aspectos – econômicos, políticos e sociais. No entanto, cada personagem, ou cada grupo de personagens, viveu conflitos próprios motivados pela viagem no tempo forçada. Como já citamos, os escravos, Cairu (Cris Vianna), Damásia (Aline Dias), Cesária (Olívia Araújo), Cecílio (Maicon Rodrigues) e Menelau (David Jr.), tiveram enfretamentos subjetivos com a tomada de consciência sobre a Lei Áurea. Enquanto Damásia e Cesária tiveram de extirpar sua subserviência para com os seus (agora) ex-senhores, Cairu e Menelau, espíritos livres desde a época da escravidão, tiveram de domar seus instintos para viver numa nova realidade, cercada por novas regras.

As personagens femininas de *O tempo não para* também foram impactadas pelo Brasil do futuro. Marocas, Agustina (Rosi Campos) e a professora particular Miss Celine (Maria Eduarda), mesmo que tivessem visões diferentes do mundo no século XIX – Marocas e Miss Celine, mais avançadas que a conservadora Agustina –, todas demoraram um tempo para se acostumarem à ideia de empoderamento feminino e às mudanças nas relações afetivas ocorridas em quase um século e meio.

No que tange à nossa análise, o recorte abrangeu os quinze primeiros capítulos de *O tempo não para*, exibidos entre 31 de julho de 2018 e 16 de agosto de 2018. Destacamos quatro cenas destes capítulos a partir de um padrão: os personagens “do passado” teriam de estar interagindo com os personagens “do futuro”, discutindo com eles as “modernidades” do século XXI e demonstrando o caráter anacrônico de suas presenças em 2018, a partir do embate com a realidade em que viviam em 1886.

O nosso intuito é expor como o exercício da Ficção Científica nesta obra realiza-se narrativamente conforme o esquema relatado a seguir: a presença anacrônica dos personagens num espaço temporal que não lhes pertence; o choque destes personagens com a nova realidade que os cerca; a criação de um universo diegético sem a presença de traços distópicos, em consonância com a realidade que encontramos no mundo histórico, fora da diegese. Considerando o uso desses elementos narrativos/estilísticos em *O tempo não para*, analisaremos como tais elementos são usados para discutir aspectos da contemporaneidade brasileira. Os diálogos foram extraídos tal como aparecem nos capítulos da telenovela, revisados a partir da plataforma de *streaming* GloboPlay, que disponibiliza na íntegra as novelas exibidas pela TV Globo desde 2011.

Nos primeiros capítulos, Marocas não se convence que ficou congelada por tanto tempo. No final do capítulo 5, exibido em 4 de agosto de 2018, Samuca apresenta à integrante do clã Sabino Machado a nova São Paulo através da varanda de seu apartamento, para provar que ela está mesmo em 2018. Incrédula, Marocas começa a questionar Samuca e sua mãe, Carmem (Christiane Torloni), sobre as mudanças na cidade em muitas cenas do capítulo 6 – exibido em 6 de agosto de 2018. Eis um trecho de diálogo de uma destas cenas:

Marocas: 2018...

Samuca: Hum-hum.

Marocas: Quem é o imperador?

[Carmem ri].

Samuca: Não temos mais imperador. Agora temos um Presidente da República.

Marocas: República?

Samuca: Sim.

Marocas: A tão sonhada República dos idealistas que iria pôr fim aos privilégios... vingou?

Carmem: Vingou... vingou... mas os privilégios ainda estão aí... de monte...

Marocas: A escravidão?

Samuca: Acabou!

Marocas [emocionada]: É a aurora do porvir! A escravidão, a mais hedionda ferida de nosso tempo... foi abolida? Me diga quando.

Samuca: Quando? 13 de maio de 1888.

Marocas: 1888?

Samuca: Isso.
Marocas: Apenas dois anos depois da nossa expedição!
Samuca: É.
Marocas: Maio! O mês mais lindo! O tempo das rosas!
Carmem: Sim, mas nem tudo são flores, meu bem, a gente...
Samuca [interrompendo Carmem]: Mãe, mãe, mãe... depois!
Marocas: Quase um século e meio... se passou!
Samuca: E você está no mesmo lugar... na Freguesia do Ó.
Marocas: Diga-me, quantos habitantes tem na Vila de Piratininga?
Samuca: São Paulo?
Marocas: Sim.
Samuca: 12 milhões... eu acho.
Marocas: 12... milhões... de almas? E tem comida para tanto?
Carmem: Sim... Não! Não, porque não é muito bem dividida.



Figura 2: Marocas conversa com Samuel e Carmem no capítulo 6 da telenovela *O tempo não para* (TV Globo, 2018)

Fonte: Reprodução; GloboPlay.

A próxima cena destacada também é do capítulo 6. Depois de fazer muitas perguntas sobre as mudanças ocorridas nos últimos anos, Marocas acompanha Samuca e Carmem num passeio de carro por São Paulo:

[Marocas olha encantada para um outdoor].
Marocas: Uma tela animada!
Carmem [em resposta]: Um anúncio publicitário!
Marocas: E para que serve?
Carmem: Pra convencer a gente a comprar o que não precisa.
Marocas: Mas isso não faz o menor sentido!
Carmem: Por aqui tem tanta coisa que não faz sentido..
Marocas: Mas se uma pessoa não está feliz com as suas posses, qual a razão de se querer mais e mais? Isso só aumentaria a sua insatisfação.

É como Sísifo, empurrando eternamente sua pedra montanha acima que volta a rolar montanha abaixo.

Carmem: Você podia escrever um livro de autoajuda!



Figura 3: Marocas passeia de carro no capítulo 6 da telenovela *O tempo não para* (TV Globo, 2018).

Fonte: Reprodução; GloboPlay.

Em mais uma cena do capítulo 6, Dom Sabino e Eliseu (Milton Gonçalves), um humilde catador de recicláveis que acolhe o “congelado” quando este foge da Criotec, estão se preparando para sair de casa.

Eliseu: Eu vou com o senhor... eu preciso trabalhar.

Dom Sabino: Decerto.

Eliseu [apontando para a sua carroça]: O senhor pode ir na caçamba, se quiser.

Dom Sabino: Mas... e os animais? Não há bestas de tração?

Eliseu: Não. Eu mesmo puxo a carroça.

Dom Sabino: Isso é indigno! Um homem não pode fazer o trabalho de um animal! Uma carroça deve ser puxada por bestas, bois, jumentos, até cavalos... mas por um homem, nunca!

Eliseu: É o meu ganha-pão, Dom Sabino.

Dom Sabino: Numa sociedade tão avançada onde balões dirigíveis levam passageiros?

Eliseu: O senhor vem ou não vem?

Dom Sabino: Não, eu vou. Mas com mil protestos... [se exaltando]. Eu sabia! Desde a comuna! Começando pela revolução de 1789, quando vocês franceses guilhotinaram o rei e a rainha, o desastre estava previsto. Não se arranca impunemente a cabeça de um monarca.

Eliseu: Dom Sabino, avante! Antes que o sol aperte!

Dom Sabino: Decerto... mas eu vou aqui, ao seu lado, meu bom homem. Mas nenhum escravo meu puxaria uma carroça dessa forma. É um desperdício de talento, de energia. E é, sobretudo, desumano.

Eliseu: Vamos, vamos...



Figura 4: Dom Sabino conversa com Eliseu no capítulo 6 da telenovela
O tempo não para (TV Globo, 2018)

Fonte: Reprodução; GloboPlay.

No capítulo 10, exibido em 10 de agosto de 2018, Dom Sabino e Eliseu conversam sobre as novas configurações políticas do Brasil. O “congelado” percebe que pouca coisa mudou, mesmo com a existência da República atualmente.

Dom Sabino: Mas e a Corte?

Eliseu: A Corte?

Dom Sabino: Sim, A Corte. A Guanabara, o Rio de Janeiro. Porque se Piratininga cresceu assim, a Corte há de ser ainda maior.. Cáspite! Vinte milhões... Mas me diga, meu bom Eliseu... muitos nobres em cargos públicos? Porque aquilo, na minha época era um cabide de empregos. E o Passo Imperial, continua sendo um mercado de trocas? Era de fazer vergonha. De envergonhar uma mulher de vida airada. Todos pedindo favores e cargos, vivendo de aposentadorias nababescas... O mais simples funcionário tinha fumos de nobreza. Comia garnisé, arrotava perdiz! Quem não roubava pensava em roubar... e fora os impostos... Olha, cá entre nós, eu sempre fui um súdito fiel, mas eu tenho que reconhecer... era tanto imposto que chegava a escorjar um cristão!

Eliseu: Não mudou muita coisa.

Dom Sabino [rindo]: Ah, eu sabia! Maldita República!

Eliseu: O Rio de Janeiro hoje não é mais a capital.

Dom Sabino [surpreso]: Não? Mas... e o Passo Imperial... o Palácio do Catete?

Eliseu: A capital agora é Brasília.

Dom Sabino: Ah, Brasília... Nós tivemos uma escrava batizada com este nome. Odiava trabalhar. Brasília era dada a intrigas, a conchavos. Só queria saber de sombra e água fresca. Eu tive que vender Brasília por um bom preço... para o comprador, é claro!

Eliseu: Tudo mudou demais, Dom Sabino.



Figura 5: Dom Sabino conversa com Eliseu no capítulo 10 da telenovela *O tempo não para* (TV Globo, 2018).

Fonte: Reprodução; GloboPlay.

Percebemos em todas as cenas destacadas o primeiro dos desdobramentos narrativos no exercício da Ficção Científica em *O tempo não para*: o anacronismo dos personagens, seja através do modo de falar distante do coloquialismo contemporâneo, seja através de outros aspectos de *mise-en-scène*, como o vestuário e o gestual (Figuras 2 a 5). Identificando a família Sabino Machado como não-pertencentes ao nosso mundo histórico, os caracterizamos dentro das “imagens típicas” da Ficção Científica: a viagem no tempo. Para Tavares (1986), as possibilidades narrativas que este elemento arquetípico pode proporcionar são inúmeras.

Esses personagens interferem na história, mudam o curso dos acontecimentos, alteram os encadeamentos normais das causas e efeitos. Suas peripécias para lá e para cá ao longo dos séculos acabam por apresentar o mundo como um enorme e complicadíssimo xadrez, onde somos ao mesmo tempo jogadores e peças. (TAVARES, 1986, p. 42)

Sendo personagens igualmente arquetípicos (os viajantes do tempo) e estando cientes de sua existência anacrônica em um mundo que não lhes pertence, surge nos Sabino Machado o choque com as realidades contemporâneas, segundo desdobramento narrativo da telenovela. Dom Sabino e Marocas, personagens da família “congelada” destacados nas cenas acima, travam embates com aspectos ou personagens “do presente”. Tais diálogos só funcionam dentro da diegese da

telenovela, pois as dúvidas dos personagens, embora legítimas, poderiam soar pueris ou esdrúxulas se ditas por personagens “contemporâneos” ao nosso tempo.

Na primeira cena destacada, Marocas questiona Carmem e Samuca sobre a distribuição de renda na São Paulo do século XXI; na cena seguinte, a personagem interpela Carmem sobre a função da publicidade atualmente, que pode parecer naturalizada entre nós, mas causa estranhamento num vivente do século XIX. Enquanto sua filha atém-se apenas às realidades de 2018, Dom Sabino traça paralelos entre elas e o cotidiano de 1886. Na terceira e na quarta cenas, o “congelado” percebe a manutenção das desigualdades sociais e da corrupção na política brasileira, traços que o personagem já notava no século XIX.

As argumentações em torno das questões políticas, sociais e familiares que cercam a contemporaneidade, presentes nas falas ingênuas de Dom Sabino e Marocas, demonstram uma das características singulares da telenovela brasileira: sua capacidade de representação do mundo contemporâneo. Cláudio Paiva (2002, p. 5) indica que a maneira como a ficção televisiva “torna visíveis as questões ético-políticas e as estruturas da vida cotidiana (inclusive do mundo dos jogos, da moda, dos costumes, etc.) a situa como um campo de referências estéticas e mitológicas fundamentais”.

Mediar debates em torno de questões contemporâneas dentro da ficção e esperar que estes debates repercutam fora do meio em que foram gerados emergem como duas das funções sociais da telenovela, observadas desde o seu primeiro ciclo de modernização, na década de 1960. Esta também é uma característica notável do meio de comunicação de massa em que este tipo de produto é veiculado. Trazendo novamente as considerações de Wolton (1996) acerca do laço social midiático da televisão, podemos falar ainda em uma institucionalização do debate, mediante o encontro anônimo e silencioso dos telespectadores em torno de um programa de TV.

Finalmente, no terceiro e último desdobramento narrativo do exercício da Ficção Científica em *O tempo não para*, temos a identificação do público com os debates promovidos na telenovela facilitada pela reprodução do mundo histórico em seu universo diegético; isso é possível graças à suspensão de uma ideia de

realidade distópica que, por ventura, pudesse causar um ruído na fruição da obra. A distopia é uma possibilidade de inversão do “bom lugar” imaginado pelo pensamento utópico e caracteriza-se pela construção de um universo catastrófico. A literatura de Ficção Científica aproveitou-se desta possibilidade para criar universos diegéticos arrasados por alguma ameaça científica, social ou política, eternizando clássicos como *1984* (George Orwell, 1949), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) e *Laranja mecânica* (Anthony Burgess, 1962) (FERREIRA, 2015).

Em *O tempo não para*, fazemos a leitura de um universo diegético próximo do contemporâneo, do mundo histórico-factual, sem exageros utópicos ou distópicos. Essa identificação, portanto, com um universo ficcional onde as questões sociais do cotidiano são apresentadas dá à telenovela uma boa dose de verossimilhança, mesmo que a premissa inicial (a viagem no tempo) seja impossível. A propósito da verossimilhança nesse gênero, Oliveira e Jatene (2011, p. 2) assinalam que

a trama, os personagens e as situações têm de ser reconhecíveis pelo público como reais. Ou melhor, verossímeis, pois o telespectador sabe que se trata de uma ficção, porém cobra uma coerência em relação aos costumes da sociedade em que está inserido – verossimilhança.

Citando Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, Roberta de Andrade (2003, p. 70) diz que a verossimilhança depende “da potencialidade de ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais absoluta verdade”. Mesmo que o universo diegético de *O tempo não para* nos apresente um *plot* narrativo impossível – brasileiros congelados no século XIX resgatados com vida nos dias atuais – assistimos a essa obra com uma noção forte de verossimilhança, a partir da identificação com o mundo reproduzido na narrativa – e conseqüentemente, com os debates que ele suscita.

Considerações finais

Como apontamos ao longo deste artigo, o exercício da Ficção Científica em telenovelas brasileiras coincidiu com ciclos de reinvenção e modernização do gênero. Tal fenômeno pode ser notado com destaque primeiro na década de 1960,

a partir da fixação da contemporaneidade como fonte de pesquisa e inspiração da ficção televisiva no Brasil, e mais recentemente, na década de 2000, com as experimentações técnico-estilísticas da telenovela motivadas pela concorrência com as outras mídias.

Apesar dos tropeços na tentativa de conexão com o público, que costuma resistir à presença da Ficção Científica na teledramaturgia brasileira, este exercício narrativo pode potencializar as discussões sobre aspectos da contemporaneidade, abrindo o leque para conjecturas sobre o presente e o futuro em universos utópicos, distópicos ou semelhantes ao tempo histórico, como é o caso de *O tempo não para*.

Com isso, a ficção televisiva reitera a sua função social, uma vez que se exhibe não apenas como entretenimento frívolo ou fugaz, mas como um espaço para a representação e o debate de questões sócio-históricas de interesse público. Afinal, gêneros narrativos que trabalham com previsões e performances sociais, como a Telenovela e a Ficção Científica, podem se articular em circunstâncias narrativas capazes de se iluminarem mutuamente – o hipotético da Ficção Científica e o cotidiano da Telenovela –, de modo que essa articulação endosse, através do exagero, as condições sociais e culturais do país. Antes de tudo, em *O tempo não para*, o recurso mimetiza um retrato do absurdo das transformações do contemporâneo em relação a um passado – autoritário, escravagista, conservador – que parece nunca ter nos abandonado. O assombro dos personagens, portanto, não surge necessariamente em relação ao que é novo, mas ao que é perene, ao que não se completou em nossa jornada civilizatória. O passado, enfim, se reifica num presente imobilizado no tempo.

Referências

ANDRADE, R. M. B. *O fascínio de Scherazade: os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume, 2003.

A QUEDA brusca de audiência de O Tempo Não Para. *O Planeta TV*, São Paulo, 1º out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2MHHfQC>. Acesso em: 18 jan. 2019.

BRENTANO, L. Faturamento de TV por assinatura supera o da TV aberta no Brasil. *G1*, São Paulo, 24 jul. 2012, 18:38. Disponível em: <https://glo.bo/2Yg2ezo>. Acesso em: 24 jan. 2019.

FELTRIN, R. "Os Dez Mandamentos" já venceu Globo em SP e mais 5 capitais. *UOL*, São Paulo, 23 set. 2015, 22:48. Disponível em: <https://bit.ly/2XIQnLp>. Acesso em: 23 jan. 2019.

FELTRIN, R. No Brasil, Netflix fatura R\$ 1,4 bi, tem 50 funcionários e nenhum chefe. *UOL*, São Paulo, 26 dez. 2018, 10:26. Disponível em: <https://bit.ly/3dKTIV1>. Acesso em: 23 jan. 2019.

FERNANDES, I. *Telenovela brasileira: memória*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERREIRA, V. V. *O bom lugar, o futuro catastrófico, a ficção científica e algumas distopias brasileiras*. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

HAMBURGER, E. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, v. 82, p. 61-86, 2011.

MELO, J. M. *As telenovelas da Globo: produção e exportação*. São Paulo: Summus, 1988.

MELO, J. M. *Televisão brasileira: 60 anos de ousadia, astúcia, reinvenção*. São Paulo: Intercom, 2010.

MATTOS, Laura. "O Clone" bate recorde em pleno terremoto. Folha de S.Paulo, São Paulo, 26 dez. 2001, 4:23. Disponível em: <https://bit.ly/3dKUU5l>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MIRANDA, A. D. A. "Há algo de mim em você": personagem e espaço em *Blade Runner* e *Her*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

O CLONE: a novela brasileira que foi sucesso em todo o mundo. *M de Mulher*, São Paulo, 8 nov. 2016, 14:28. Disponível em: <https://bit.ly/3cQACGB>. Acesso em: 17 jan. 2019.

OLIVEIRA, I. S.; JATENE, Í. A. Ficção científica nas telenovelas brasileiras. *Zanzalá*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2011.

ORGULHO e paixão. Direção: Alexandre Klemperer, Bia Coelho, Fred Mayrink, Hugo de Sousa e João Paulo Jabur. Rio de Janeiro: TV Globo, 2018. Televisão, VOD, color.

O TEMPO não para. Direção: Adriano Melo, Felipe Louzada, João Bolthausen, Leonardo Nogueira, Marcelo Travesso e Maurício Guimarães. Rio de Janeiro: TV Globo, 2018-2019. Televisão, VOD, color.

PACHECO, P. Com pior ibope da história às 18h, Meu Pedacinho de Chão vira piada. *UOL*, São Paulo, 21 jun. 2014, 12:11. Disponível em: <https://bit.ly/30mWhUe>. Acesso em: 16 jan. 2019.

PAIVA, C. C. Imagens como vetores da atração comunitária. *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, Covilhã, v. 1, n. 1, p. 1-15, 2002.

RIBEIRO, E. F. A redução da audiência da televisão aberta brasileira. *Temática*, João Pessoa, v. 12, n. 2, p. 109-122, 2017.

SANTANA, G. Reprises de novelas colocam Record TV na vice-liderança na audiência. *Observatório da TV*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2MGIEao>. Acesso em: 23 jan. 2019.

SANTOS, R. S. *A ficção científica na teledramaturgia: o caso de O Clone*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

TAVARES, B. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WOLTON, D. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da TV*. São Paulo: Ática, 1996.

submetido em: 19 ago. 2019 | aprovado em: 6 nov. 2019

O acontecimento João de Deus e os enquadramentos na mídia televisiva

The event João de Deus and the frameworks in the television media

Marcos Vinicius Meigre e Silva¹

1 Doutorando e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Jornalista graduado pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (Comcult-UFMG). E-mail: marcosmeigre@hotmail.com.

Resumo

Este artigo analisa a construção de sentidos, o acionamento de valores sociais e os posicionamentos assumidos pelos sujeitos em torno do caso de denúncias contra o médium João de Deus. Tomando por objeto empírico o programa *Fantástico*, da TV Globo, analiso três edições a fim de captar as fases do acontecimento e suas reverberações na televisão. A partir das análises, foi possível apreender tensionamentos em torno dos papéis sociais "pai", "médium" e "criminoso", bem como os valores evocados para cada um destes elementos. Por fim, o acontecimento já em fase de normalização se consagra numa espécie de compensação simbólica com a manutenção da prisão do médium.

Palavras-chave

Religião, telejornalismo, acontecimento.

Abstract

This article analyzes the construction of meanings, the activation of social values, and the positions assumed by the subjects around the reports against the medium João de Deus. Taking as empirical object TV Globo's program, *Fantástico*, I analyze three issues in order to capture the phases of the event and their reverberations in television. The analysis explains the tensions around the social roles of "father", "medium" and "criminal", as well as the values evoked for each of these elements. Lastly, the event, already under a normalization process, is consecrated in a kind of symbolic compensation with the maintenance of the medium's imprisonment.

Keywords

Religion, telejournalism, event.

Na noite de 7 de dezembro de 2018, o programa *Conversa com Bial*, da TV Globo, exibiu entrevistas com mulheres que fizeram acusações contra o médium João Teixeira de Faria (mundialmente conhecido como João de Deus) por abuso sexual. Dentre as dez brasileiras entrevistadas, quatro tiveram seus depoimentos levados ao ar, e em estúdio estava a holandesa Zahira Lienike Mous – a única que aceitou exibir o próprio rosto. As descrições e comentários feitos pelas mulheres despertavam horror e indignação, esboçados nas reações do apresentador em alguns instantes do programa de TV. Logo, obviamente, as repercussões vieram à baila e tomaram conta da pauta de outros produtos da emissora, bem como da mídia jornalística em geral – no Brasil e no exterior.

O programa *Fantástico* daquele fim de semana, em 9 de dezembro de 2018, após a exibição da vinheta de abertura, dedicou treze minutos para repercutir o caso em uma grande reportagem. O acontecimento descortinado pela entrevista das mulheres a Pedro Bial rendeu uma série de debates e, na semana seguinte, em meio às repercussões do caso, João de Deus estava foragido da justiça goiana, entregando-se à polícia no domingo. Esse fato encabeçou a edição do dominical também em 16 de dezembro de 2018 e dominou os primeiros 25 minutos da atração, divididos entre grande reportagem e inserções ao vivo de repórter em frente à delegacia para a qual o médium fora conduzido.

Passadas semanas, o assunto não abandonou a pauta jornalística, mas entrou em rota de esfriamento, com atualizações pontuais sobre o avançar das investigações, os depoimentos das mulheres, o estado de saúde do médium preso e as ações da defesa. Até que, em 24 de março de 2019, o *Fantástico* fez ebulir novamente o debate em torno da figura de João de Deus, trazendo uma longa reportagem de 16 minutos sobre acusações de lavagem de dinheiro, contrabando de minério radioativo e assassinatos a ele atribuídos. O material, resultado de um jornalismo investigativo desenvolvido durante três meses, traçou planos de ação de João de Deus, modos de lidar com inimigos locais, denúncias recebidas ao longo da vida e inquéritos arquivados. A irrupção das acusações contra o médium instaurou um cenário de desorganização em torno

de sua imagem pública e o acontecimento nos leva a refletir sobre os sentidos acionados em torno deste debate.

Por estas razões, o presente trabalho investiga o acontecimento João de Deus, identificando os quadros de sentido, os posicionamentos dos sujeitos e as interações estabelecidas em reportagens exibidas pelo dominical *Fantástico*, tomando para composição do corpus analítico as três edições descritas. Assim, busco entrever o acontecimento desde sua fase de irrupção – e imediata descrição – até o momento de normalização. Para investigá-lo neste trabalho, no entanto, me amparo na noção de acontecimento articulada aos enquadramentos a fim de captar as evocações em torno de João de Deus. Entendo aqui acontecimento como um operador metodológico de importante contribuição para o campo da comunicação (FRANÇA; LOPES, 2017). Para esta empreitada, na seção seguinte abordo o conceito de acontecimento e suas singularidades enquanto aporte para as pesquisas da comunicação. Na sequência, trago breves ponderações sobre a noção de enquadramento e *footing*, a fim de articulá-las aos preceitos acontecimentais, bem como uma sintética apresentação da celebridade religiosa em foco e, após estas incursões, seguem-se as análises desenvolvidas a partir do acontecimento João de Deus.

O acontecimento como operador teórico-metodológico para a comunicação

O emprego do termo “acontecimento” é, para a comunicação, uma questão de forte envergadura teórico-conceitual. Não se trata, portanto, de uma palavra utilizada sem arcabouço epistemológico. Antes de se tornar um termo robusto para nosso campo, investigações sobre acontecimentos já pairavam em outras áreas do saber – tais como a história e a filosofia. Entendido como uma irrupção na continuidade da vida, o acontecimento nos instiga a falar sobre ele (MOUILLAUD, 2002), de tal modo que “interrompe uma rotina, atravessa o já esperado e conhecido, se faz notar por aqueles a quem ele acontece” (FRANÇA, 2012, p. 13). Nesta perspectiva, é fundamental reconhecer sua capacidade de desorganização do presente, instaurando uma descontinuidade:

São descontínuos relativamente a uns e a outros e excedem as possibilidades previamente calculadas, rompem com a seriação da conduta ou do correr das coisas – há seriação quando os actos ou os acontecimentos anteriores da série abrem a via aos seguintes, de tal forma que estes resultam dos que o precederam. Esta descontinuidade provoca surpresa e afecta a continuidade da experiência porque a domina. (QUÉRÉ, 2005, p. 4)

Essa é a perspectiva hermenêutica de Quéré (2005), que não se reduz a tratar como sinônimos fato e acontecimento, tampouco limita acontecimento ao âmbito das análises linguísticas, levando-o para o domínio da experiência, da afetação e da passibilidade – ou seja, do poder de afetação intrínseco a um acontecimento. Quéré (2005) defende o acontecimento como um processo hermenêutico graças a sua capacidade de convocar causas, mas também evocar revelações em torno de si, a fim de ser compreendido. Nesse sentido:

Acontecimento, numa perspectiva pragmatista, refere-se a uma ocorrência, um fato concreto do cotidiano com grande poder de afetação, que suscita inquietações, demanda escolhas e provoca ações, este fato convoca e revela sentidos, que dizem da sociedade na qual ele ocorre. (FRANÇA; LOPES, 2017, p. 73-74)

Quando investiga os acontecimentos, à luz da contribuição das mídias, Quéré (2012) fala em acontecimento-existencial e acontecimento-objeto. O primeiro é a ocorrência imediata na ordem da experiência do mundo, sua condição de irrupção sobre a tessitura da cotidianidade; enquanto o segundo ecoa o acontecimento-existencial e o simboliza, dotando-lhe de novas qualidades e dimensões discursivas – o que constituiria a dupla vida do acontecimento.

Como se pode observar, o acontecimento fomenta a tessitura das temporalidades, pois, na busca por ser compreendido, definido e narrado no tempo presente, ele convoca sentidos em torno de um passado revisitado e descortina variações de futuro (QUÉRÉ, 2005) e é nesta condição processual que um acontecimento deve ser captado. Tais convocatórias, em alusão a Mead (1934), fazem emergir as noções de história e profecia como perspectivas de reflexão relativas ao acontecimento e à interpretação do tempo que o delimita. Ao alargar o campo de possibilidades, ou

seja, evidenciando um novo campo de possíveis (ARENDR, 2008), um acontecimento carrega consigo um potencial inaugural. Uma das possibilidades de investigação em torno de um acontecimento, a qual adoto neste trabalho, é

[...] analisar os diferentes enquadramentos de um acontecimento, não apenas identificando o ângulo adotado pelas abordagens noticiosas, mas sobretudo percebendo a utilização de quadros de sentido (Goffman, 2012), isto é, a inserção do acontecimento dentro de determinadas configurações, a definição de situações interativas e o posicionamento dos sujeitos no âmbito do acontecimento. (FRANÇA; LOPES, 2017, p. 77)

Em termos de operacionalização do conceito, é importante entender que o acontecimento passa por um processo de individuação – ou individualização – (QUÉRÉ, 2005), o que significa dizer que sua singularidade não é dada em si mesma, mas constituída. Nesta dinâmica de diferenciação, podemos apreender um percurso metodológico para o emprego do acontecimento na comunicação. Com base em Quéré, é possível estabelecer alguns passos que delimitam as análises acontecimentais e como se operacionalizar o conceito (FRANÇA, 2011, 2012; FRANÇA; LOPES, 2017). Metodologicamente, o seguinte percurso interpretativo é uma das formas de analisar um acontecimento:

1. **Descrição:** é o passo inicial que, de fato, identifica a ocorrência, sua inserção no mundo da vida, articulando-se aos quadros de sentido. Erving Goffman (1998, 2012) é *basilar neste entendimento, pois, para este autor, os quadros de sentido ajudam a definir as situações e posicionar os sujeitos perante as interações que promovem entre si*. “O que está acontecendo aqui?” é o questionamento que os quadros de sentido permitem responder, podendo haver disputas de sentidos entre eles.
2. **Narrativização:** o acontecimento se insere numa trama composta por intriga, alicerçado numa sequencialidade temporal que o vincula a um passado e a um futuro específicos. Este caráter narrativo envolve compreender as ações dos atores relacionados ao acontecimento.

3. Identificação do pano de fundo pragmático: diz das práticas, crenças e hábitos que organizam a sociedade em que o acontecimento se deu. Tais valores refletem como os sujeitos se posicionam perante o acontecimento, bem como a evocação de públicos específicos em função destas questões, públicos que se formam a partir da passibilidade, da afetação que sentem em relação ao ocorrido. Os públicos emergem, portanto, da relação entre o agir e o sofrer (DEWEY, 2010).
4. Caracterização de problema público: é reconhecer o acontecimento como uma afetação à sociedade de maneira ampla, demandando ações para combatê-lo e solucioná-lo. Nem sempre os acontecimentos atingem este patamar.
5. Normalização: é o subsequente movimento de acomodação do acontecimento, reduzindo-se o teor de interesse e mobilização em torno dele e sendo absorvido pela cotidianidade. Nesse decrescente, o acontecimento já não mais suscita o nível inicial de estranhamento e discussão, adequando-se ao ritmo do dia a dia.

O percurso descrito fundamenta a investigação aqui empreendida. Porém, antes de avançar nas constatações sobre o produto televisivo, discuto a seguir, brevemente, outros conceitos que embasam o trabalho – em total articulação com a noção de acontecimento: enquadramento e *footing*.

Enquadramento e footing: os quadros de sentido e posicionamentos dos sujeitos

Para definir e explicar os acontecimentos que se passam ao nosso redor, estabelecemos grades de sentido a nortear nossa percepção e permitir uma experiência cognoscível do mundo. Os quadros de sentido por nós acionados se formam na esfera do social, ou seja, são modos de organizar nosso universo de reconhecimento a partir da formatação na coletividade. Portanto,

A maneira como os organizamos, e como esses quadros são compostos e hierarquizados, tem a ver com nossa experiência pregressa, com nossos níveis de aprendizado (capacidade de cognição) – estes também estruturados hierarquicamente. Tais quadros, no entanto, não são construções individuais, mas resultados de nossa inserção na cultura. (FRANÇA, 2012, p. 48)

Os enquadres foram primeiramente elaborados por Gregory Bateson e reelaborados por Erving Goffman. Já o conceito de *footing* demonstra um alargamento destes sentidos e se refere aos posicionamentos assumidos pelos participantes numa troca interativa. Tais posicionamentos podem se alterar e estão relacionados a aspectos socioculturais. O *footing* é uma espécie de desdobramento dos enquadres numa situação comunicativa, fazendo parte da sociolinguística interacional. Segundo Goffman (1998), *footing* é o posicionamento ou projeção social dos participantes no processo interativo. Para ele, tal posicionamento é mutável e envolve a incursão de novos quadros na dinâmica. Quando utiliza o conceito de *footing*, Goffman considera que ele melhor explicita o envolvimento dos participantes sem reduzi-los a falante ou ouvinte – o que implicaria a dimensão do som, quando, de fato, todo o contexto interativo é significativo para identificar os papéis assumidos e reconfigurados pelos sujeitos mediante a dinâmica interativa.

Segundo Mendonça e Simões (2012), amparados nos postulados de Goffman, o conceito de *footing* é construído e transformado com base nos participantes de uma situação interativa, relacionado diretamente aos enquadres dos acontecimentos. Os autores afirmam que “*Footing* é a expressão usada por Goffman para nomear o posicionamento dos sujeitos em determinada situação. Uma transformação nessa postura implicará alterações no modo como a situação em questão é definida” (MENDONÇA; SIMÕES, 2012, p. 190). Ao relacionar *footing* e enquadramento, Mendonça e Simões (2012) destacam que estes conceitos são dinâmicos e sua apreensão deve ser processada a partir da situação na qual os sujeitos interagem.

No caso deste trabalho, a situação interativa investigada é o discurso da mídia televisiva, na esfera do telejornalismo. Os discursos midiáticos jornalísticos são capazes de acionar diferentes matizes dos sujeitos postos em cena e,

assim, deixar emergir *footings* que se reorganizam em função da própria lógica da negociação interativa. No caso em questão, por meio dos procedimentos típicos do gênero telejornalístico, nos deparamos com posicionamentos dos envolvidos no caso João de Deus, que ora reforçam o lugar do médium como autoridade espiritual, ora refutam esta alcunha. Em relação aos outros atores envolvidos no curso da interação telejornalística, distintos *footings* são acionados conforme os intentos da mídia em referendar julgamentos (como, por exemplo, sacralizar o lugar de culpado do médium, acionando uma filha que denuncia o pai) e assumir posturas na dinâmica comunicacional. Por meio de seus discursos, valores morais convocados e fragmentos de falas que confere aos atores envolvidos na cena comunicativa, a mídia televisiva torna-se capaz de acionar *footings* e (re)posicionar os atores imersos na dinâmica comunicativa a partir de seus jogos de interesse, com base em suas lógicas organizacionais e demandas empresariais.

A produção televisiva, destacando-se aqui o telejornalismo, não só aciona *footings* como reorienta os quadros de sentido em torno de determinado acontecimento. A descrição de um acontecimento, por exemplo, refere-se aos quadros de sentido convocados para caracterizá-lo. Numa espécie de moldura, o acontecimento é identificado a partir de um arsenal de conceitos, valores e aspectos reveladores da sociedade que o circundam. Por isso, as contribuições de Gregory Bateson (2002) e Erving Goffman (1998) são basilares para a compreensão desse conceito. Goffman (1998) define os quadros como elementos de organização que direcionam acontecimentos sociais e nosso nível de engajamento subjetivo em relação a eles, tomados numa perspectiva situacional. Os enquadramentos nos permitem lidar com as ocorrências dentro de um universo reconhecível, um cômputo de inteligibilidade que nos faz identificar a situação, os sujeitos envolvidos, as expectativas levantadas e as ações esperadas em torno dele. Os quadros de sentidos (*frames*) organizam as interações vividas em sociedade e estão sempre situados num determinado contexto sociocultural, partilhado por uma coletividade.

Pressuponho que as definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos os sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles; quadro é a palavra que uso para me referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar. Esta é a minha definição de quadro. Minha expressão “análise de quadros” é um *slogan* para referir-me ao exame, nesses termos, da organização da experiência. (GOFFMAN, 2012, p. 34)

Não se trata aqui de um alinhamento à perspectiva adotada por Mouillaud (2002), na qual o acontecimento é uma espécie de enquadramento que se modela na mídia ao formato da informação, sendo construído pela mídia em função de seus modos de publicização e não por seu caráter singular. Não é também uma aproximação ao que Charaudeau (2006) entende por acontecimento midiático, sempre construído conforme seu potencial de atualidade, socialização e imprevisibilidade. Alinho-me a Quéré (2005) para a análise do acontecimento em torno da celebridade religiosa João de Deus.

João de Deus: a imagem pública de uma celebridade religiosa

João Teixeira de Faria é um famoso médium brasileiro que fundou em Abadiânia (interior de Goiás) a Casa Dom Inácio de Loyola, uma espécie de reduto espiritual para tratamentos mediúnicos. Nascido em Cachoeira de Goiás e pai de dez filhos, desde a infância manifestou, segundo relatos, dons da mediunidade e a capacidade de “receber bons espíritos”, que o auxiliam na execução de curas. Com projeção internacional, o médium de 78 anos é popularmente conhecido como João de Deus (ou, no inglês, *John of God*), já atendeu personalidades famosas (como Xuxa) e políticos (como Dilma Rousseff) e, além da Casa de Dom Inácio, mantém a Casa da Sopa e a Casa do Banho, também localizadas em Abadiânia, para atendimentos a pessoas carentes.

As ações de caridade de João Teixeira de Faria e os dons mediúnicos promoveram sua visibilidade pública. A conformação da imagem pública de um indivíduo pode se dar a partir de diferentes campos sociais e, no caso de João de Deus, é no campo religioso que se instaura sua fama, projeção social e reconhecimento. Esta imagem pública, no entanto, não é um elemento estanque na

biografia dos indivíduos e pode ser atualizada, revisitada, contestada, incrementada ou atacada. Por isso, nessa chave de compreensão é possível articular a imagem pública de uma celebridade (religiosa, no caso) com os acontecimentos que a envolvem – articulando, aqui, celebridade e acontecimento como ferramentas para investigação comunicativa.

Segundo França e Simões (2014, p. 1064), “o processo de construção das celebridades não é um fenômeno recente. Desde a Antiguidade, membros das elites políticas e religiosas buscam conquistar e manter uma distinção em relação aos outros”. Rojek (2008) sugere a existência de três demarcadores de status das celebridades: conferida, adquirida e atribuída. Adaptando a linha de raciocínio aberta por esse autor, França e Simões (2014, p. 1065) indicam que o surgimento de celebridades no cenário contemporâneo vincula-se às seguintes tipologias:

ocupação de posição de prestígio ou proximidade com essa posição (ocupar um cargo de destaque, ser seu parente ou alguém muito ligado); possuir atributos ou primar por um desempenho exemplar em alguma atividade; estar inserido em um acontecimento significativo.

João de Deus seria tributário de dons e capacitado a exercer ações exemplares, de relevante destaque, no tocante a curas espirituais, o que o alçou à condição de celebridade religiosa – reconhecido internacionalmente.

Etimologicamente, o termo celebridade² conota fama, celeridade, estar aglomerado. “As raízes latinas indicam um relacionamento no qual uma pessoa é identificada como possuindo singularidade, e uma estrutura social na qual a característica da fama é fugaz” (ROJEK, 2008, p. 11). Famoso e singular, João Teixeira de Faria construiu seu caráter de celebração em torno da mediunidade, apresentando-se como detentor de uma forte ligação com o plano espiritual e responsável por incorporação de médicos já falecidos para realização de curas.

Uma celebridade, no entanto, não se constrói exclusivamente pelas potencialidades midiáticas, ao passo que também é inegável o papel dos meios

2 O conceito de celebridade não será esmiuçado neste texto. Para maiores informações e uma detalhada apresentação do assunto, conferir o trabalho de Paula Simões (2012).

na projeção e novos modos de circulação de sentidos em torno destas figuras públicas. “Definidos por Rojek (2008) como consequência da queda dos deuses e da ascensão de sociedades seculares e democráticas, os célebres são vistos como uma busca por consolo, sabedoria e felicidade” (SIMÕES; FERREIRA, 2015, p. 77). João de Deus pode ser entendido como uma celebridade religiosa e em torno de seu nome circulam sentidos simbólicos ligados ao universo do misticismo, do transcendental, das curas espirituais, da fé no sobrenatural. A fama singular deste homem atravessou fronteiras e permeou outros países, de modo especial a Austrália, onde inúmeros indivíduos, após visitar o Brasil, carregam consigo as experiências e ritos religiosos vistos e vividos na Casa de Dom Inácio, adaptando-os aos seus contextos locais (ROCHA; VASQUEZ, 2014) e globalizando as relações entre saúde e religião (ROCHA, 2015). Quando as acusações contra o médium vêm à tona, emerge um poder de afetação imediato, instaurando um cenário de controvérsias: um homem de fé ou um homem do crime?

O acontecimento João de Deus

Os questionamentos levantados pelo caso João de Deus irromperam imediatamente pelos meios de comunicação e reverberaram durante semanas até mesmo na mídia internacional. A potência do acontecimento, responsável por desencadear debates não só em torno das lógicas da fé, como também nas penas e consequências para crimes de abuso sexual, são os motivadores para o detalhamento apresentado a seguir, tecendo em cada tópico uma das fases de investigação de um acontecimento: descrição; narrativização e estabelecimento de intriga; pano de fundo pragmático; o problema público; e a normalização do acontecimento.

Descrição do acontecimento

Para analisar o acontecimento João de Deus, coletei três edições do dominical *Fantástico*, como já explicitado. Num primeiro momento, atento ao caráter inaugural do acontecimento (QUÉRÉ, 2005), o que desponta em torno do caso é sua irrupção

simbólica inesperada, o alto grau de desorganização da imagem pública do médium e a aparente contradição entre espiritualidade e os crimes cometidos pelo homem. O “escândalo”, como é enquadrado na primeira edição, irrompe, e os primeiros quadros de sentido acionados para defini-lo são “abuso sexual” e “crime”. Essas expressões permanecem no âmbito das tipificações do acontecimento, mas, à medida que novas denúncias são incorporadas aos depoimentos iniciais, outros quadros são levantados para o caso, avançando em relação ao tipificador “crime”, de tom genérico, para demarcações empíricas e concretas: “estupro”, “estupro de vulnerável”, “violência contra a mulher”. Estes tipificadores, vale frisar, foram acionados por agentes públicos do Estado, advogados, membros das equipes de investigação, autoridades envolvidas diretamente no caso (policiais, delegados) e profissionais da área da saúde (médicos, psicólogos).

Surgidos em todas as edições coletadas, esses caracterizadores buscavam demarcar as acusações em duas importantes frentes: de ordem jurídico-legal e de ordem médico-psicanalítica. Enquanto autoridades enfatizavam os sentidos criminológicos do acontecimento e as consequências físicas e psicológicas sobre as vítimas, as mulheres, por sua vez, não utilizavam tais terminologias para definir e enquadrar o que vivenciaram. “Cura”, “limpeza espiritual”, “tratamento” eram os definidores que elas empregavam quando descreviam as ações do médium, palavras que, segundo elas, João de Deus utilizava quando praticava os abusos. A associação dos abusos a termos de cunho espiritual-religioso denota a intencionalidade do médium de sacramentar o ato criminoso sem gerar suspeitas ou dar abertura para acusações, indicando seu poderio místico-religioso.

Na busca por organizar os quadros de sentido, na primeira edição, tão logo emerge o caso, o programa ouve uma autoridade religiosa para posicionar a figura de João Teixeira de Faria. A fonte ouvida é a vice-presidente da Federação Espírita Brasileira, Marta Antunes, que afirma: “Qualquer tipo de abuso, ele escapa do campo da religião e tem que ir pro campo da justiça. Nem todo mundo que é médium, é médium espírita. Médium espírita é regido por comportamentos morais e éticos muito firmes”. Como se vê, o posicionamento de João de Deus

enquanto “médium espírita” é refutado pela entidade federativa a fim de reordenar o *footing* para unicamente “médium”. Assim, a instituição religiosa espírita busca sacramentar um distanciamento de suas práticas e ritos em relação a João de Deus. Após esta modalização, em nenhum outro momento há novas alusões ao espiritismo, como havia feito Tadeu Schmidt na abertura de 9 de dezembro de 2018, ao dizer que “João de Deus é um médium bastante conhecido no Brasil e no mundo e há mais de 40 anos mantém uma casa espírita em Abadiânia, Goiás”.

Em torno dos posicionamentos conferidos a João Teixeira de Faria, ele é primeiramente descrito por seu papel religioso (“médium”, “líder religioso”, “homem de Deus”, “líder espiritual”), antes mesmo de conhecermos outras camadas de sua biografia. Paulatinamente, outros *footings* são assumidos por ele ao longo das edições, tais como “pai”, “avô” (que remetem ao ambiente doméstico), ou ainda “traficante” e “ditador”, pelo caráter das ações que começaram a se revelar sobre ele. É, no entanto, o papel de “médium” que assume maior projeção na narrativa jornalística como um todo, evidenciando a condição de celebridade religiosa que o projetou no cenário midiático, singularizou-o, e em relação a qual se gera a maior gama de conflito (um “homem de Deus” não comete crimes nem é posto sob suspeitas). Em todas as aparições, João de Deus é apenas visualizado, e quase nunca ouvido. Em 9 de dezembro de 2018, somos apresentados visualmente a João de Deus, por meio de imagens de arquivo (algumas delas se repetem ao longo da reportagem), mas sem qualquer declaração do homem. Na edição de 16 de dezembro de 2018, além das imagens de arquivo, ele aparece num vídeo curto quando se entrega à polícia; também num vídeo curto ele pode ser visto/ ouvido em 24 de março de 2019. Na robusta parte das matérias, João de Deus compõe a cena sem se apropriar do espaço de fala diretamente – mesmo que em discursos passados –, mas está em cena por meio de representantes legais (seus advogados).

Outras participantes integram a narrativa e as mulheres assumem papéis significativos no enredo traçado em torno do acontecimento. A maneira como elas surgem em cena é também um forte elemento de caracterização do acontecimento e sua pujança pública. Elas não querem ser identificadas, são mostradas ora de

costas, ora com rostos encobertos, embaçados, sob sombras, em ambientes escuros, com as vozes distorcidas e irreconhecíveis. O temor, o pavor e a insegurança quanto ao próprio futuro, descortinado sobre seus passados de violência, fazem com que evitem a aparição pública absoluta e sejam posicionadas como “vítimas”. Apenas uma mulher, na segunda edição coletada, se apresenta abertamente, porque diz precisar “superar o medo” e estimular outras mulheres a denunciarem as atrocidades.

Nesse momento de descrição do acontecimento, elas não são definidas por suas profissões, ocupações ou outros demarcadores identitários, surgindo apenas como “mulheres” e “vítimas”. Por isso, não foram poucas as vezes em que os repórteres as anunciavam como “esta mulher, que não quer ser identificada”. Assim, a identidade de gênero era o *footing* necessário para realçar o teor das falas e substanciá-las. A partir desses posicionamentos, o programa demarcou, de um lado, um homem atrelado ao universo religioso e, de outro, um conjunto de mulheres que lhe dirigiam acusações fortes de abuso sexual. Assim, começou-se a narrativização do caso.

Narrativização e estabelecimento da intriga: as controvérsias em torno do médium

A narrativização que o programa instaura é mais bem evidenciada quando se completa o ciclo das três edições analisadas. Com a reportagem de 24 de março de 2019, um passado “tenebroso” de João de Deus é mostrado publicamente, referendando o futuro esperado para o médium: a punição. É, inclusive, no reforço ao passado que a defesa tenta atuar ao dizer que “há mais de 40 anos, ele atua fazendo o bem”, de modo a evocar sentimentos de benevolência e caridade no agir de João de Deus.

As controvérsias instauradas em torno de João de Deus são fortemente levantadas na segunda edição em análise (16 de dezembro de 2018), quando a atração demarca sentidos e posicionamentos para os sujeitos a partir da relação que assumem com o médium e as opiniões que evocam sobre ele. A dicotomização do acontecimento tem largada dentro da própria família de João Teixeira de Faria, visto que não há unidade de apoio entre seus filhos e netos. É nesse momento que o programa evidencia a intriga central, posicionando, de um lado, uma das

filhas, que acusa o pai de abuso sexual e estupro, e de outro, as filhas que estão convencidas da inocência do pai. O programa concomitantemente aciona dois *footings*, posicionando dois conjuntos de valores para João de Deus: de um lado, o “maquiavélico, dominador, sedutor”, nas palavras da filha mais velha, Dalva Teixeira; de outro, o pai, “bondoso”, “inocente”, que está sendo “vítima de um complô”, como alega a filha Cynthia Teixeira. De um lado uma filha que diz não enxergá-lo como pai, mas “como um homem que roubou minha vida, minha infância, meus filhos”; de outro uma que, tal qual diz o repórter, “confia cegamente no pai” e afirma que “uma pessoa que faz tanto bem, de repente vira um monstro dessa forma. Eu não acredito”. Nesses casos, o acionamento do *footing* “pai” é feito tanto para exaltá-lo quanto para condená-lo, para recriminar e condenar ações não condizentes com tal papel (o caso de Dalva), bem como para defender o papel por ele desenvolvido (o caso de Cynthia), demonstrando a sobreposição de quadros e valores. Esta é uma das assimetrias mais latentes na atração, pois lança luz sobre a rede de contatos mais próxima do acusado – a família – e, dada a divisão, concretiza a força das acusações e potencializa novos desdobramentos para o acontecimento.

Além da família dividida, o programa destaca que a cidade de Abadiânia também se polarizou, e o conjunto de acusações “deixou perplexa uma cidade inteira”, uma “Abadiânia dividida”. De um lado, os defensores irrestritos do médium, que não acreditam nas acusações; de outro, os que se veem perplexos com as notícias, reconhecendo que “ele tem que pagar pelo que fez” e “ser riscado das nossas vidas”. No âmbito das narrativas, o enredo evidenciou assimetrias e disparidades entre os sujeitos envolvidos e distintos acionamentos de quadros para argumentar seus pontos de vista sobre o médium.

Pano de fundo pragmático

O caso João de Deus provocou reações das mais variadas ordens, mobilizando sentimentos e anseios populares alicerçados em nossa cultura social. Distintos públicos podem ser pensados como diretamente atrelados a tal acontecimento –

como o das mulheres que já sofreram abusos semelhantes –, mas mereceram destaque dois públicos em especial: o de religiosos e o de afetados economicamente pelo caso. Apesar da proliferação de acusações, muitos entrevistados mantiveram a firme opinião de defesa do médium, notadamente alguns de seus familiares e “fiéis”, “seguidores” da Casa de Dom Inácio posicionados como um importante público em torno da controvérsia. Essa polarização, além de caracterizar o teor de narrativização do acontecimento, revela um quadro de sentido constitutivo de nossa sociedade também considerado para a formação de tais opiniões: a religiosidade. Acionando discursos como “eu tenho fé no senhor João [de Deus]”, “eu não acredito que ele tenha feito nada disso”, muitas pessoas se recusavam a aceitar quaisquer possibilidades de ferir a imagem pública de João Teixeira de Faria, tomando como argumento de defesa sua crença irrestrita no médium e, para tal, acionando a fé e a espiritualidade como recursos inegociáveis.

O teor das acusações divide os “fiéis” de João de Deus porque o acontecimento não diz respeito apenas a legalidade dos depoimentos, mas se refere ao universo simbólico de valores que tais sujeitos acionam quando falam do médium. Para os que o defendem, romper com a ordem até então instituída é negar a religiosidade que os conforma, desacreditar os “milagres” vistos na Casa de Dom Inácio e, assim, inevitavelmente abalar suas crenças na religiosidade, espiritualidade e potência da dita celebridade religiosa. Negar sua própria religiosidade é mais grave, ao que parece, do que aceitar acusações de abuso sexual. Tal acontecimento promove, como é típico a todo acontecimento, um profundo corte na continuidade da existência desses sujeitos e compromete a credibilidade de suas próprias crenças.

O outro público destacado pela atração foram os afetados economicamente pelo acontecimento. Como Abadiânia é uma pequena cidade de Goiás, seus rendimentos giram em torno da movimentação na Casa de Dom Inácio, responsável por trazer turistas de todo o mundo e aquecer as finanças locais. Com as acusações, o movimento decresceu fortemente em poucos dias e os efeitos foram sentidos pelos comerciantes. A declaração dada pelo prefeito, que

diz estar “apavorado com a perda de receitas que o escândalo pode provocar”, demarca consequências financeiras do acontecimento, descortinando outro viés não explorado inicialmente. Nesse caso, para o programa, já não bastava refletir sobre as consequências físicas e psicológicas deixadas nas mulheres, mas contextualizar a questão na ordem dos efeitos imediatos para a coletividade e, assim, escancarar um problema público que não envolvia somente as afetadas direta e dolorosamente pelos abusos sexuais.

O problema público deslindado a partir de João de Deus

As inúmeras autoridades ouvidas ao longo das três edições dão o tom do acontecimento enquanto problema público, por levantar aspectos importantes da luta contra violência sofrida pelas mulheres, contra o estupro, contra os abusos sexuais. Enquadradas como “vítimas” em todas as edições, as mulheres que sofreram violência sexual são inseridas numa rede de quadros em que, em termos médicos, explicitam-se argumentos para justificar o porquê das denúncias não terem despontado imediatamente após sua ocorrência. A fala da psiquiatra resume: “É quase que um instinto de proteção, diante de uma ameaça que você sente que pode ser algo que você não vai ser suficientemente forte pra reagir, você paralisa. Então, isso é bem comum em mulheres vítimas de abuso sexual”. Assim, o problema é levado à esfera pública e encadeado como uma situação que demanda cuidados específicos com relação às vítimas.

Pensando por este viés, é pertinente observar que, por mais que seja um debate recente e acalorado na pauta das reivindicações sociais, nenhuma entidade de defesa da mulher foi ouvida pelo programa em qualquer das edições. Orientações sobre como se comportar, reagir e combater ações de cunho violento, de abuso sexual, não foram transmitidas pelo *Fantástico*, tampouco indicações de quais órgãos públicos procurar, a quais autoridades recorrer. Em síntese, o problema público é identificado pela atração, que o reconhece como uma situação a despertar debates, mas não são tomadas ações no sentido de combater casos similares – algo que um acontecimento

é capaz de suscitar. As autoridades entrevistadas orientam quem já sofreu os abusos do médium a denunciar, a não temer, a dar declarações à polícia, mas não agem num caráter instrucional de modo a prevenir outros casos por parte de outros sujeitos abusadores.

A normalização do acontecimento

Quando decorridos mais de três meses das primeiras denúncias contra o médium, o *Fantástico* trouxe, em março de 2019, novas acusações envolvendo João de Deus. O acontecimento já vivenciava sua fase de normalização, com aparições pontuais na mídia jornalística em intervalos esporádicos e não sequenciais. Com a exibição de 24 de março, no entanto, novas camadas de sentido são acionadas para o caso, e os quadros anteriormente vinculados ao médium são agora acrescidos de novos tipificadores que o posicionam sob outros papéis. “Assassino”, “traficante de drogas”, “traficante de minério radioativo”, responsável por executar “lavagem de dinheiro” e promover “ameaça a testemunhas” são os papéis insurgentes em março, que se complementam aos já difundidos nas edições anteriores, tais como “estupro de vulnerável” e “falsidade ideológica”. Todos estes papéis, no entanto, se referem ao âmbito da criminologia e aos valores que tais ações evocam (papéis familiares e/ou profissionais não são acionados na última edição, como o fora o *footing* “pai” nas edições de dezembro de 2018).

Nesse sentido, além de reavivar o acontecimento, a edição permitiu avançar nas investigações e, retomando o passado do médium, descobrir outras nuances ligadas a seu nome. Somente com base no acontecimento João de Deus relativo aos abusos sexuais, foi possível traçar um passado envolvendo outros crimes graves que não faziam parte do panorama de discussões ligadas ao médium. Criou-se, dessa forma, um passado exclusivamente vinculado a João de Deus e seu histórico de crimes, até então não explorados em narrativas midiáticas. Como o programa demonstra, o contexto dos crimes passados nunca gerou condenações ao médium – que contou com uma rede de apoio para seguir livre, possivelmente

incluindo autoridades. O passado, nesse caso, ressurgiu não como lembrança ou celebração do já vivido, mas

[...] nos é restituído, no sentido pragmático de explorar (inquirir) a atualidade do mundo e *constituí-lo*, ao constituir a memória do mesmo, mas também em função dos critérios jornalísticos e dos *frames* da imprensa: sínteses, filtros, exigências retóricas e semânticas, informações jornalísticas disponíveis, imagens, testemunhos filtrados, notícias normalizadas e adaptadas a rubricas e seções, narrativas híbridas (informação, comentário, opinião, etc.) [...]. (BABO-LANÇA, 2012, p. 60, grifo do autor)

Esta convocação ao passado do acontecimento se dá para esclarecê-lo e não para deduzi-lo (ARENDR, 2008), já que o passado emerge para atender o acontecimento e não é o ponto de partida, sendo evocado para explicar o acontecimento presente e situá-lo na rede temporal. Como bem pondera Quéré (2005, p. 61), “quando um acontecimento se produziu, qualquer que tenha sido a sua importância, o mundo já não é o mesmo: as coisas mudaram. O acontecimento introduz uma descontinuidade, só perceptível num fundo de continuidade”. Buscando respostas para o acontecimento em torno dos abusos sexuais, emergiu um passado do acontecimento que evidenciou um histórico de impunidade e coronelismo ligados à figura do líder espiritual. Ao deslindar uma rede de ações do médium, por meio de seu jornalismo investigativo, o *Fantástico* atuou na delimitação dos quadros de sentido e na promoção da conversa pública sobre o caso, reforçando que “o papel dos media é, sem dúvida, decisivo enquanto suportes, por um lado, da identificação e da exploração dos acontecimentos, por outro, do debate público através do qual as soluções são elaboradas ou experimentadas” (QUÉRÉ, 2005, p. 22).

Como todo acontecimento situa uma rede de temporalidades em torno de si, não se pode negar o passado impune de João Teixeira de Faria. Mas, da mesma forma, não se pode negar que o futuro prospectado aparentemente sinaliza para a consumação da justiça, visto que até hoje o homem “de Deus” segue preso. De fato, após meses da última grande reportagem, o acontecimento João de Deus já não mais domina o noticiário jornalístico nem reverbera em debates cotidianos, tendo efetivamente entrado na fase de normalização.

Considerações finais

Quando Hannah Arendt (2008, p. 341) buscou compreender as razões que sustentavam o totalitarismo, ponderou, dentre outros fatores, que o assustador “não é o fato de ser algo novo, mas o fato de ter trazido à luz a ruína de nossas categorias de pensamento e de nossos critérios de julgamento”. Transportando o pensamento para o acontecimento aqui discutido, não é somente a “novidade” em si que movimenta o caso, mas o horror de imaginar possíveis argumentos para a defesa de crimes contra a mulher, sustentados pelo viés religioso. Religião e violência são dois quadros de sentidos antagônicos substancialmente acionados ao longo da narrativa jornalística para explicar a efervescência do acontecimento João de Deus em relação aos públicos.

Babo-Lança (2005) afirma que os acontecimentos iluminam seus públicos, tornando-os visíveis e podendo evidenciar problemas de ordem pública responsáveis por intensos debates sociais. O caso João de Deus demonstrou esse potencial hermenêutico para instar conversações sobre temas cadentes à sociedade, como o estupro, a violência sexual contra a mulher, o abuso de poder religioso. Tais denúncias aparecem num momento em que o pano de fundo pragmático da sociedade brasileira enfrenta uma onda conservadora e profundos retrocessos em debates importantes no seio da política institucional. De todo modo, “[...] a potencialidade do acontecimento reside no desafio de identificar, através dele, tendências que apontam para a preservação e/ou renovação da vida social” (FRANÇA; LOPES, 2017, p. 76). A imagem pública de João de Deus certamente esteve em debate em inúmeras outras mídias, dada a proporção do caso e, por tal razão, não traçamos qualquer indício de proposta generalista, mas uma abertura ao horizonte de possibilidades que o acontecimento proporcionou, destacando seu poder hermenêutico (QUÉRÉ, 2005) a fim de “captar o poder de revelação desse acontecimento” (ARENDR, 2008, p. 343).

O acontecimento João de Deus não só evocou distintos papéis para o homem, como também demarcou o posicionamento das mulheres que sofreram os abusos. Reforçado pelo binarismo visto na família, a dicotomização enfatizou fortemente as contradições em torno dos *footings* “pai”, “médium” e “abusador/

criminoso”, bem como dos valores agregados a esses diferentes posicionamentos. No caso das mulheres, o acontecimento evidenciava sua condição de gênero para demarcar o tamanho das agressões e tipificá-las como efetivamente deveriam ser enquadradas: violência contra a mulher. Polarizações foram o eixo de ordem na atração: religião × violência; médium × abusador; pai × monstro; “de Deus” × “do crime”. Por mais que os desdobramentos do acontecimento não tenham gerado produtos socioculturais de maior projeção – instauração de novas leis, por exemplo – a condenação pública do homem “de Deus” referendou que a celebridade religiosa começaria a arcar pelos crimes cometidos e, assim, a punição se configurou num dos quadros de sentido atrelados ao processo de normalização do acontecimento e numa espécie de compensação simbólica para a parcela da sociedade que se indignou com o acontecimento.

Referências

ARENDRT, H. Compreensão e política. *In: ARENDRT, H. Compreender: formação, exílio e totalitarismo.* São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 330-346.

BABO-LANÇA, I. A constituição do sentido do acontecimento na experiência pública. *Trajectos, Lisboa, n. 6, p. 85-94, 2005.*

BABO-LANÇA, I. Acontecimento e memória. *In: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. (org.). Acontecimento: reverberações.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 55-65.

BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (org.). Sociolingüística interacional. 2. ed. rev. e ampl.* São Paulo: Loyola, 2002. p. 85-105.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução: Angela S. M. Correa. São Paulo: Contexto, 2006.

DEWEY, J. Ter uma experiência. In: BOYDSTON, J. A. (org.). *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 109-141.

FRANÇA, V. R. V. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. (org.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 39-51.

FRANÇA, V. R. V. O crime e o trabalho de individuação do acontecimento no espaço midiático. *Caleidoscópio*, Lisboa, v. 10, p. 59-72, 2011.

FRANÇA, V. R. V.; LOPES, S. C. Análise do acontecimento: possibilidades metodológicas. *Matrizes*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 71-87, 2017.

FRANÇA, V. R. V.; SIMÕES, P. G. Celebidades como ponto de ancoragem na sociedade midiaticizada. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, 2014, p. 1062-1081.

GOFFMAN, E. Footing. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 107-148.

GOFFMAN, E. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.

MEAD, G. H. *Mind, self and society: from the standpoint of a social behavior*. Chicago: University of Chicago, 1934.

MENDONÇA, R. F.; SIMÕES, P. G. Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 187-201, 2012.

MOUILLAUD, M. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. 2. ed. Brasília, DF: Editora UnB, 2002. p. 49-83.

QUÉRÉ, L. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, V. R. V.; OLIVEIRA, L. de (org.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 21-38.

QUÉRÉ, L. Entre o facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos*, Lisboa, n. 6, p. 59-75, 2005.

ROCHA, C. A globalização da cura espírita: biomedicina, João de Deus e seus seguidores australianos. *Tempo Social*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 95-115, 2015.

ROCHA, C.; VASQUEZ, M. O Brasil na nova cartografia global da religião. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 13-37, 2014.

ROJEK, C. *Celebridade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SIMÕES, P. O acontecimento e o campo da comunicação. In: FRANÇA, V. R. V.; ALDÉ, A.; RAMOS, M. C. (org.). *Teorias da comunicação no Brasil: reflexões contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2014. p. 173-196.

SIMÕES, P. *O acontecimento Ronaldo: a imagem pública de uma celebridade no contexto social contemporâneo*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SIMÕES, P.; FERREIRA, J. S. Acontecimento, celebridade e carisma: uma análise da imagem pública do Papa Francisco. *Comunicação Midiática*, Bauru, v. 10, n. 1, p. 70-83, 2015.

submetido em: 4 ago. 2019 | aprovado em: 2 out. 2019

O uso do *storytelling* no radiojornalismo narrativo: um debate inicial sobre *podcasting*¹

Storytelling strategy in narrative radiojournalism: an initial debate on podcasting

*Luana Viana*²

1 Este artigo é uma versão revisada e ampliada do trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Coordenadora do projeto de extensão Pequenos Ouvintes (Ufop) e membro do grupo de pesquisa Convergência e Jornalismo (PPGCOM-Ufop) e do grupo de pesquisa Laboratório de Mídia Digital (PPGCOM/UFJF). E-mail: lviana.s@hotmail.com.

Resumo

Essa pesquisa pretende iniciar um debate acerca do uso da técnica *storytelling* para *podcasts* que se enquadram na categoria de radiojornalismo narrativo. Recorremos à revisão bibliográfica para refletir sobre o uso de tal estratégia na composição de narrativas e aplicamos a análise de conteúdo no primeiro episódio da quarta temporada do Projeto Humanos, "O Caso Evandro", para aprofundar as discussões. Como principal resultado, observamos que, com base nas características do rádio e da mídia sonora, há um terreno propulsor para o desenvolvimento do *storytelling*.

Palavras-chave

Rádio, radiojornalismo narrativo, *podcast*, *storytelling*, caso Evandro.

Abstract

This research aims to spark a debate on the storytelling technique for podcasts that fall into the narrative radio journalism category. We performed a literature review to reflect upon the use of this strategy for composing narratives, and applied the content analysis in the first episode of the fourth season of *Humanos* project, "The Evandro Case," to deepen the discussions. As a central finding, we detected, considering radio and sound media features, a driving force for storytelling development.

Keywords

Radio, narrative radiojournalism, *podcast*, *storytelling*, Evandro Case.

Introdução

Em busca de expansão, o rádio se apropria de diversas estratégias que contribuem para sua efetiva penetração nas mais variadas plataformas, atingindo cada vez mais ouvintes. Aqueles que apostaram todas as suas fichas em uma morte falsamente anunciada não imaginariam como a internet contribuiria para o alastramento e fortalecimento do conteúdo sonoro. Elementos parassonoros, assim como técnicas etiquetagem e compartilhamento de suas produções, são apenas alguns exemplos que consolidam as produções em áudio num cenário tomado pelos formatos multimídia.

Atualmente, falar em uma busca pela sobrevivência é fechar os olhos para fenômenos que emergem e predominam junto aos mais jovens, como o *podcasting*. Se o rádio buscava uma forma de rejuvenescer sua audiência, encontrou nesse novo formato uma fonte de possibilidades. Por mais que esse formato apresente uma visível expansão e grande variedade de conteúdo atendendo a diversos nichos, percebemos como a produção voltada para jornalismo narrativo é pequena. Entretanto, o *storytelling* nesse tipo de conteúdo é predominante.

Dessa forma, essa pesquisa pretende iniciar um debate acerca do uso da técnica *storytelling* para *podcasts* que se enquadram na categoria de radiojornalismo narrativo (KISCHINHEVSKY, 2018). Recorremos à revisão bibliográfica para refletir sobre como o rádio e a mídia sonora têm potencial para a apropriação de tal estratégia, e aplicamos a análise de conteúdo (BARDIN, 1977) no primeiro episódio da quarta temporada do Projeto Humanos, "O Caso Evandro", para aprofundar as discussões.

Storytelling no jornalismo

O uso do *storytelling* não é novo quando se pretende contar histórias e construir narrativas. No entanto, essa técnica tem se desenvolvido e construído suas próprias características para atender aos objetivos traçados de acordo com a área em que é utilizada, como veremos. Trata-se de um recurso a que diferentes vertentes da comunicação recorrem para conquistar e fidelizar sua audiência.

De maneira ampla, Cogo (2012, p. 135) pontua o que se entende por *storytelling* sem restringi-lo a um suporte ou tipo de narrativa. Para o autor, essa técnica constitui uma lógica de

estruturação de pensamento e de um formato de organização e difusão de narrativas, por suportes impressos, audiovisual ou presencial, com base nas experiências de vida próprias ou absorvidas de um interagente – ou ainda por relatos ficcionais, derivando daí relatos envolventes e memoráveis. (COGO, 2012, p. 135)

Como mencionado, a técnica se molda de acordo com a plataforma em que é veiculada, em consonância com suas proposições, perpassando narrativas fáticas e ficcionais por meio de diversos formatos. Bastante discutido no âmbito da divulgação de marcas, o *storytelling* busca contemplar as dimensões cognitivas do ser, rompendo com as estratégias engessadas e verticalizadas de priorizar o produto no lugar do consumidor.

Ao longo da história da publicidade e do marketing voltados para o âmbito organizacional,

a sociedade descobre que os seres humanos são criaturas que operam em diferentes e integrados níveis de cognição, caminhando em igualdade de importância tanto sua capacidade intelectual, lógica e racional, quanto suas habilidades emocionais e seu potencial intuitivo. (LIMA, 2014, p. 120)

Assim, os sentimentos e representações dos seres humanos passam a ser a chave para a conquista do público.

O atual desafio das narrativas comunicacionais é encontrar, em meio a tantas histórias ofertadas, aquela que traz o sentido necessário para o ser humano, já que “as tecnologias de comunicação multiplicaram a oferta de histórias, atendendo à necessidade das pessoas, mas, ao mesmo tempo, tornando a situação mais complexa” (CUNHA; MANTELLO, 2014, p. 59). Diante de um cenário de transformações, as novas tecnologias tornam-se terreno fértil para a construção de sentidos, mas também configuram-se como esferas desafiadoras. Restringindo

o olhar para o contexto jornalístico, Cunha e Mantello (2014, p. 58) apresentam o que compreendem como *storytelling*:

[...] constitui uma técnica para narrar fatos como se fossem histórias. Ao enfatizar a narração e descrição, há um esforço de recriar cenas e personagens, tarefa estética de despertar sensações no consumidor de notícia, seja ela impressa ou audiovisual, para que ele se identifique com o relato e goste do texto jornalístico como apreciaria um texto mais elaborado, propriamente literário ou poético.

Uma fração da reflexão dos autores parte das características de um jornalismo literário, que tem as histórias de vida constituídas em seu cerne. Tal essência tem “o potencial de ampliar a tentativa de compreensão sobre si mesmo e sobre o outro, num notável exercício de alteridade que se estende à relação com a comunidade e/ou a sociedade na qual ambos se inserem” (MARTINEZ, 2017, p. 31).

De maneira imediata, podemos apontar algumas diferenças entre o jornalismo convencional/ habitual e o literário para compreendermos as peculiaridades que ajudam a compor a prática do *storytelling*. Enquanto o primeiro tem como principal objetivo informar seu público, o segundo vai um pouco além, pois procura oferecer

[...] um mergulho sensorial na realidade. Não basta a informação seca, dita objetiva, factual. O leitor é convidado a captar na narrativa as nuances ambientais de onde o acontecimento se dá. As cores, os sons, os cheiros – se possível –, o movimento dinâmico com que as ações se dão. (LIMA, 2014, p. 121)

No jornalismo convencional, as pessoas atuam como fontes de informação, já no literário, elas compõem personagens reais e complexas. Para Lima (2014, p. 121), nesta modalidade, “busca-se a compreensão da realidade através das pessoas que a constroem e que ao mesmo tempo são sujeitas às peculiaridades de sua totalidade”. Outro aspecto a ser observado é como ambos os jornalismo se apropriam do elemento temporal: o primeiro tem a atualidade como guia de

suas ações, enquanto o segundo vê na contemporaneidade ligações importantes entre o fato de hoje e seus possíveis desdobramentos ao longo do tempo³.

Para Cunha e Mantello (2014, p. 58), independente da técnica utilizada, jornalistas são contadores de histórias porque reportam os fatos. A forma como fazem isso é que vai ser desdobrada em variadas modalidades. No caso do *storytelling*, "o termo em inglês pode ser traduzido como algo próximo à contação de histórias, situação na qual o jornalista é contador (*teller*) e o fato apurado (*story*) é o que deve ser narrado. Ainda em inglês, matéria [jornalística] [...] é *story*" (CUNHA; MANTELLO, 2014, p. 58).

Defendemos a ideia de que as histórias – e estórias – são partes intrínsecas da nossa natureza como seres sociais. Para Lima (2014), contar história, de maneira geral, consiste em

unir ações desencadeadas dinamicamente no tempo, em locais específicos, envolvendo personagens determinados, desenvolvendo conflitos, provocando – se possível – catarse, iluminando nossa condição humana e o drama coletivo da existência da espécie neste planeta, nesta e noutras civilizações, em todos os tempos. (LIMA, 2014, p. 122)

Dessa forma, o *storytelling* usado no jornalismo traz as características da humanização de narrativas, recorrendo ao encadeamento dos fatos voltado para o envolvimento do contar histórias, aliado à transmissão da informação. Como parte de sua estrutura, apontamos que o lead muitas vezes é substituído pela descrição da cena. No lugar de responder objetivamente às questões "quem?", "onde?", "como?", "quando?", "por quê?" e "o quê?", prevalece a descrição sensorial e sinestésica. Para Lima (2014, p. 122), essa reorganização "[...] faz sentido, quando se nota que o propósito da modalidade é conduzir o leitor simbolicamente para dentro dos ambientes que suas narrativas representam".

3 A diferença entre jornalismo convencional e literário é fonte de uma discussão rica que poderia ser aprofundada. No entanto, como isso não é nosso objetivo nesta pesquisa, acreditamos que os aspectos apresentados satisfazem as ilustrações de algumas técnicas das quais o *storytelling* se apropria para que possamos refletir, de fato, sobre sua composição.

O *storytelling* voltado para o jornalismo recorre aos sentimentos e emoções de quem consome a informação, acionados pela humanização do relato e pela forma como os personagens são representados, fatos que aproximam o público-alvo e o sensibiliza sobre o conteúdo transmitido.

As pessoas atribuem significado a suas histórias não apenas pelo nível factual dos acontecimentos com os quais estiveram envolvidas. “Dão-lhes sentido pelo valor simbólico, pelo peso emocional e pelo abrigo afetivo que a elas concedem, elementos esses habitantes do mundo psíquico interno das pessoas” (LIMA, 2014, p. 124).

Para produzir sentido com *storytelling*, uma história deve apresentar um conflito em seu enredo. Para Cunha e Mantello (2014, p. 59), “essa estrutura é formada por um tema, aquilo de que se fala; um argumento, os acontecimentos; a trama, que é a estrutura propriamente dita; e sentido, a verdade transmitida”.

O jornalista transforma-se no contador, reinventando o jornalismo de forma que se mantenha o propósito de informar. Então, o cuidado com a produção não se esgota no início, quando é fundamental prender a atenção de quem a consome, nem se limita ao seu desenrolar. O *storytelling* requer que a história seja importante como um todo, como apontam Cunha e Mantello (2014):

Como uma história, a técnica do *storytelling* requer um bom começo, para fisgar o leitor (ou telespectador) como se fosse um anzol, e manter esse ritmo até a conclusão do texto. Portanto, *storytelling* não tem a ver com pirâmide invertida, mas pode oferecer elementos estéticos à narrativa jornalística baseada na pirâmide invertida com base retangular, cujo final mantém-se rico em informação e elementos atrativos do bom texto. (CUNHA; MANTELLO, 2014, p. 61)

Neste tópico, grande parte dos apontamentos sobre o uso do *storytelling* no jornalismo contempla o que se desenvolve no impresso ou no audiovisual. Nosso objetivo, todavia, é trazer tal debate para o contexto do rádio e das mídias sonoras, mais especificamente para a modalidade *podcasting*. É o que faremos a seguir.

Radiojornalismo narrativo: um breve olhar

Majoritariamente, a estruturação dos *podcasts* se apresenta como formato de debate, herança do rádio massivo que encontra nessa técnica uma forma de programação que requer baixos investimentos em sua produção. No tradicional modelo, Almeida (2004, p. 48) descreve o debate como “um formato geralmente apresentado ao vivo, o que lhe empresta uma credibilidade particular, na medida em que o ouvinte tem acesso ao depoimento integral do entrevistado. Não há edição e os cortes do apresentador são percebidos pelo ouvinte”.

Já para Barbosa Filho (2003, p. 103), os debates, ou mesas redondas,

[...] são espaços de discussão coletiva em que os participantes apresentam ideias diferenciadas entre si. Normalmente, são apresentadas por um apresentador que impõe as regras previamente aceitas pelos participantes, tendo em vista delimitar o tempo de fala de cada um, organizar as perguntas e a sequência das respostas.

Para o autor, esse formato compõe o gênero jornalístico dentro do rádio. No entanto, quando se trata dos *podcasts*, encontramos esse modelo variando também entre educativo-cultural e entretenimento, por exemplo. Enquanto o debate predomina na pódosfera, os programas dedicados ao jornalismo narrativo são menos representativos em termos quantitativos, o que reflete nas pesquisas da academia. Kischinhevsky (2018, p. 75) alerta que no âmbito do *podcasting*

[...] poucos trabalhos são dedicados à articulação do suporte com o radiojornalismo e suas especificidades em termos de linguagem, considerando-se que a modalidade representa uma ruptura com a lógica de fugacidade das transmissões radiofônicas exclusivamente em ondas hertzianas de décadas atrás.

Segundo ele, esse novo formato é usualmente objeto de estudos voltados para a inovação em educação ou para um ativismo midiático. O autor dispõe-se, então, a explorar as conexões entre o *podcasting* e o jornalismo, propondo uma discussão teórica sobre o conceito de jornalismo narrativo voltado para o rádio, que se desdobra para o que tem sido desenvolvido em *podcasts*.

No rádio convencional, esse estilo se manifesta com características específicas, como o uso de trilha sonora para evocar sentimentos e sensações. Já a linguagem se aproxima da contação de histórias. Além disso, “cai o nível de redundância característico do texto no radiojornalismo, em função da atenção à narrativa, e ganham espaço os ganchos, os resumos explicativos que abrem e encerram os episódios, inspirados na lógica da ficção seriada” (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 79).

Já na produção narrativa voltada para o *podcasting*, Kischinhevsky (2018, p. 79) aponta algumas características específicas, como uma apuração em profundidade, na qual o jornalista ouve amplamente as fontes e recorre à ilustração desses personagens várias vezes ao longo da produção; e ao fato de não haver uma restrição de tempo das sonoras utilizadas como ocorre no radiojornalismo convencional. Para ele, a maioria retoma crimes ou envolve investigações marcadas por controvérsias, sendo sempre histórias verídicas que tiveram alguma cobertura da imprensa, mas não com a devida profundidade.

Além dessas pontuações, o radiojornalismo narrativo em *podcasts* pode trazer

uma construção narrativa dos fatos relatados, com rica descrição de ambientes e situações. O uso da primeira pessoa é recorrente pelos apresentadores, que não se furtam a verbalizar suas dúvidas, impressões e opiniões, embora sempre tendo como pano de fundo valores implícitos relacionados ao jornalismo, como a busca pela verdade e pelo equilíbrio na representação de versões contraditórias dos fatos. (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 79)

Esse tipo de enredo carrega consigo, ainda, características próximas às reportagens, como uma apuração aprofundada e uma seleção criteriosa de fontes, aliadas a uma narrativa composta pela oralidade proveniente do rádio, apropriando-se do *storytelling* e proporcionando a aproximação do ouvinte com o assunto tratado.

Apresentado o que compreendemos como um radiojornalismo narrativo, a próxima etapa deste trabalho é refletir especificamente como a técnica do *storytelling* pode ser desenvolvida nessas produções que visam, antes de tudo, construir narrativas com base na contação de histórias.

Storytelling em podcasts com narrativas jornalísticas

Em outubro de 2014, a emissora de rádio pública Webz, de Chicago, Estados Unidos, transmitiu o primeiro episódio de *Serial*⁴, um *podcast* de jornalismo investigativo que narra uma história de não ficção em vários episódios. A produção conquistou milhões de pessoas, tornando-se febre mundial entre os ouvintes.

A primeira temporada conta a história de um assassinato ocorrido na cidade de Baltimore, em 1999. A jovem Hae Min Lee, de 18 anos, desaparece após ir para a escola. Semanas após o ocorrido, detetives encontram seu corpo e prendem seu colega e ex-namorado, Adnan Syed, pelo assassinato. O jovem alega ser inocente, mas é condenado à prisão perpétua. Os episódios da primeira temporada foram distribuídos ao longo de doze semanas e em tempo recorde já somavam 5 milhões de downloads.

O sucesso levou ao lançamento de uma segunda temporada, com 11 episódios, distribuídos no inverno de 2015-2016 [...]. Em março de 2017, *Serial* contabilizava nada menos que 250 milhões de downloads de suas duas temporadas (175 milhões só da primeira). (KISCHINHEVSKY, 2018, p. 78)

Serial teve sua terceira temporada lançada em setembro de 2018.

Recentemente, outra série jornalística com produção brasileira foi lançada pelo Projeto Humanos⁵, um *podcast* de "histórias reais sobre pessoas reais". A quarta temporada, nomeada de "O caso Evandro", conta a história do menino Evandro Ramos Caetano, de apenas 6 anos de idade, que desapareceu no dia 6 de Abril de 1992 na cidade de Guaratuba, litoral do Paraná. Poucos dias depois, seu corpo foi encontrado sem as mãos, cabelos e vísceras. A suspeita: foi sacrificado num ritual satânico. Essa morte aumentou o medo de pais em todo o estado do Paraná, que enfrentava naquele momento um surto de crianças desaparecidas. Em julho de 1992, sete pessoas foram presas em Guaratuba e confessam que usaram o menino em um ritual macabro. A estreia da série foi em 31 de outubro de 2018.

4 Disponível em: <https://serialpodcast.org/season-one>. Acesso em 8 jun. 2019.

5 Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br>. Acesso em: 8 jun. 2019.

Os dois seriados se enquadram na categoria que Kischinhevsky (2018) denomina como radiojornalismo narrativo e ambos afirmam utilizar o *storytelling*. Se um dos propósitos dessa técnica é criar a sensação de uma narrativa atrativa na qual o público se sinta imerso, as mídias sonoras tornam-se efetivas aliadas na criação desse ambiente. O áudio por si só possui o caráter imersivo em sua essência:

[...] ao lançar mão desse tipo de narrativa, tem como propósito conduzir o ouvinte a vivenciar histórias em situações imaginadas ou reproduzidas, numa forma de imersão com o conteúdo, sejam elas reais ou de ficção. A narrativa radiofônica possui elementos que contribuem de forma fundamental para uma imersividade, como a possibilidade de reconstituição sonora de áudios históricos, a entonação e o envolvimento emocional que a voz humana pode proporcionar. (VIANA, 2018, p. 8)

Dessa forma, acreditamos que outras características provenientes do rádio contribuem para potencializar o uso do *storytelling* em narrativas de *podcasts*. Como visto, trata-se de uma técnica para narrar fatos como se fossem histórias, enfatizando a narração e a descrição. O rádio, por ter sua essência baseada na linguagem sonora, recorre frequentemente à descrição de fatos, lugares e pessoas como estratégia para contextualizar o ouvinte e aproximá-lo da situação veiculada.

Outra característica que se aproxima do rádio é o caráter sinestésico dessa narrativa. Cunha e Mantello (2014, p. 59) acreditam que o uso dessa técnica

atinge os cinco sentidos, não deixando que o sujeito fuja da mensagem [...]. A sinestesia ocorre mesmo que o texto seja de um jornal impresso, a priori focado na leitura e no sentido da visão. O propósito da técnica do *storytelling* é, a partir de um sentido preponderante, acionar outros, graças à forma de estruturar o relato jornalístico.

Ortriwano (1985, p. 80) já pontuava que o rádio tem a sensorialidade como característica, pois “desperta a imaginação através da emocionalidade das palavras e dos recursos de sonoplastia, permitindo que as mensagens tenham nuances individuais, de acordo com as expectativas de cada um”. Assim, aproxima-se dessa busca por contemplar o maior número possível de sentidos despertados nos ouvintes.

Outra vertente do *storytelling* é a humanização dos personagens. O rádio também carrega consigo esse interesse por histórias humanizadas, pois suas produções, ao ter como objetivo proporcionar uma noção mais aprofundada do fato narrado, recorrem a histórias de interesse humano, com destaque para o relato da vida humana, aliando o uso mais intenso, expressivo e diverso dos diferentes elementos da linguagem sonora com a utilização de diversas vozes.

Especificamente sobre o uso dessa técnica voltado para *podcasts*, pontuamos alguns elementos propícios ao desenvolvimento do jornalismo narrativo, que enfatiza a contação de histórias. Como visto, o tempo no *storytelling* é contemporâneo e não voltado para a atualidade, e tal fato dialoga com o processo produtivo do *podcast*, que diferentemente do rádio convencional e seu imediatismo, pode possuir produções atemporais.

Essa característica se assemelha muito à reportagem, proporcionando certo aprofundamento do tema tratado por possuir maior tempo em sua produção. Além disso, o caráter seriado proporcionado pelo *podcast* permite espaço suficiente para oferecer ao ouvinte um quadro abrangente da realidade.

Para manter o interesse do ouvinte em acompanhar o desdobramento das histórias, algumas características do *storytelling* tornam-se fundamentais, como a apropriação da cena logo no início da produção em detrimento do tradicional lead. No lugar da pirâmide invertida, a criatividade do jornalista é o ponto nevrálgico para envolver o ouvinte. Com base nisso, alguns recursos estratégicos podem ser utilizados ao longo da história, sendo os mais frequentes o uso de *plot twists* e *cliffhangers*.

Plot significa enredo. Um filme ou episódio de série é composto de um *plot* principal e vários outros acessórios, que são ações dentro da história que criam a narrativa. Isolando *twist*, temos um substantivo para reviravolta e um verbo para revirar ou girar [...]. Podemos perceber que *plot twist*, traduzido ao pé da letra, significa reviravolta no enredo. (O QUE..., 2018, grifo do autor)

O uso do *plot twist* caracteriza uma mudança nos rumos desenhados pela trama em seus primeiros momentos. Presente em peças teatrais, séries de TV

e obras literárias, o *plot twist* também encontrou ressonâncias no *podcast*. Já o *cliffhanger*, ao ser traduzido, seria contemplado pela expressão “à beira do abismo”:

[...] isso é um cliffhanger. O personagem está em uma situação impossível de ser resolvida, ele está para morrer ou uma revelação bombástica está para acontecer, mas o episódio acaba naquele exato momento, e você fica com aquela curiosidade imensa, procura todas as teorias possíveis, discute pelas redes sociais, mas nada adianta, você vai ter que esperar pelo próximo capítulo. (BRAGA, 2018)

Esse recurso, no *podcast*, garantiria o interesse do ouvinte em continuar acompanhando o desenrolar da história, aumentando suas chances de fidelização. Como a narrativa discutida aqui é jornalística, ou seja, real, o jornalista-interlocutor assume o papel do narrador onipresente e onisciente, alcançado por meio de uma apuração detalhada que beira a observação participante.

Outro recurso significativo do *storytelling* é a reprodução das falas dos personagens em uma espécie de caracterização. No jornalismo impresso, as vozes aparecem cerceadas por aspas. No *podcast*, utilizam-se as sonoras para dar vida aos personagens, recorrendo às próprias vozes e depoimentos dos envolvidos.

Por fim, acreditamos que a parte final da história nesse radiojornalismo narrativo deve contemplar um resgate num final tão elaborado quanto o começo, não tendo que apresentar necessariamente uma conclusão efetiva da narrativa, já que se trata de histórias reais de pessoas reais. No entanto, uma remissão ao início da trama se caracterizaria como uma estrutura circular.

Desenvolvidas as reflexões acerca do uso do *storytelling* em *podcasts* com narrativas jornalísticas, nossa proposta é observar se as características apontadas são utilizadas (e como são utilizadas) na construção de um radiojornalismo narrativo.

“O caso Evandro” e a técnica do *storytelling*

Estreado em 31 de outubro de 2018, “O Caso Evandro” é produzido por Ivan Mizanzuk para o Projeto Humanos. No ano do lançamento, a série teve um episódio lançado por semana até dezembro. Após um recesso, retornou em fevereiro de 2019

e ainda está em fase de produção, com previsão para cerca de trinta episódios, tendo sido o 24º lançado em 19 de junho de 2019. O Projeto Humanos

[...] é um podcast que busca explorar um formato ainda pouco explorado no Brasil, o *storytelling*, popularmente utilizado em podcasts dos EUA, tais como Radiolab, This American Life e Serial. É como se fosse um documentário em formato de áudio e distribuído na internet. Aproxima-se de práticas conhecidas no país como jornalismo narrativo e/ou literário. (HISTÓRIAS..., 2017)

Segundo o site oficial do Projeto Humanos, a maioria dos *podcasts* produzidos na podosfera segue o formato de “conversa informal”. Entretanto, “o podcast *storytelling* já possui outra proposta: dedica-se em montar linhas narrativas mais imersivas, nas quais os ouvintes possam ter uma relação mais visceral com a história que lhes é contada” (HISTÓRIAS..., 2017).

Dessa forma, recorreremos ao primeiro episódio de “O caso Evandro” (O CASO..., 2018), para observar algumas especificidades traçadas anteriormente sobre o uso do *storytelling* voltado para *podcasts* com narrativas jornalísticas. Para tanto, recorreremos à análise de conteúdo (BARDIN, 1977) em busca da observação de determinados operadores divididos em dois eixos principais: conteúdo e estrutura.

1. Na vertente conteúdo, observaremos os seguintes aspectos:
 - Apresentação da trama: verificar se a produção recorre à técnica do lead, ou pirâmide invertida, ou se lança mão da criatividade, fugindo dos padrões do jornalismo tradicional;
 - Desenvolvimento do enredo: observar se há uso do *plot twist* ou do *cliffhanger*; e
 - Sinestesia na narrativa: pontuar se a trama busca contemplar mais de um sentido no ouvinte.
2. No âmbito da estrutura, recorreremos aos seguintes operadores:
 - Humanização do relato: observar como as vozes são dadas aos personagens;
 - Papel do narrador: verificar se o narrador é onisciente e como conduz a narrativa; e
 - Temporalidade: observar a temporalidade em que a trama se desenrola.

O episódio piloto tem o mesmo nome da temporada, "O caso Evandro", e possui 64 minutos de duração. Apresenta a seguinte sinopse: "No dia 6 de Abril de 1992, na cidade de Guaratuba, litoral do Paraná, o menino Evandro Ramos Caetano desapareceu. E a partir desse dia, Guaratuba nunca mais foi a mesma" (O CASO..., 2018).

Em relação ao primeiro operador, a trama se inicia com as seguintes falas de Mizanzuk: "antes de começar, eu gostaria de pedir que você faça algo por mim". Na sequência, propõe um exercício para o ouvinte: como você provaria para alguém que é você, criança, em uma foto de família? E, mais que isso, como garantir, aparentemente sem provas, uma verdade questionável?

Essa pequena ilustração sintetiza o espírito dessa nova temporada do Projeto Humanos. Em vários momentos, você passará pelo o que eu passei nesses últimos dois anos que venho pesquisando essa história e chegará ao final se questionando como a realidade é frágil. Eu sou Ivan Mizanzuk. Bem-vindos a "O Caso Evandro".

Na sequência, Ivan Mizanzuk apresenta uma contextualização histórica sobre os casos de desaparecimento de crianças no Paraná na década de 1990. Ao optar por essa abertura da trama, ele deixa de lado o tradicional lead jornalístico, que busca delinear o cenário em que a história se desenrola. Essa estratégia, além de despertar interesse no ouvinte, proporciona um aprofundamento no tema, trazendo à tona detalhes importantes.

Tudo ia bem na cidade litorânea de Guaratuba com um prefeito considerado bom e justo pela sociedade, responsável por benefícios que atraíam diversos turistas ao município durante o ano. Contudo, "1992 era o último ano de mandato de Aldo Abagge e é também neste ano que a história da cidade foi alterada para sempre". A partir de então, a trama se volta para a história do desaparecimento de Evandro, uma criança de 6 anos. Não consideramos esse momento como *plot twist*, pois a história ainda se encontra em seus primeiros momentos, quando o ouvinte está sendo contextualizado.

Evandro desapareceu em 6 de abril de 1992. O grupo Tigre, da Polícia Civil, iniciou as investigações sobre o ocorrido em 7 de abril e o corpo da criança foi encontrado em 11 de abril, perto da casa da família. O cadáver estava com ventre aberto, cabelos raspados e sem as mãos: a suspeita é de que havia ocorrido um ritual de magia negra. Ao longo do primeiro capítulo, alguns detalhes sobre o aparecimento do corpo são explorados na narrativa, além da atuação do grupo Tigre, que esteve à frente das investigações de abril a junho, sem conseguir evidências importantes.

A estratégia do *plot twist* aparece aos 55 minutos, demarcada pela seguinte frase de Mizanzuk: “no dia 2 de julho, Guaratuba nunca mais seria a mesma”. De uma hora para outra, sete pessoas foram presas mediante a confissão das cinco primeiras: Celina e Beatriz Abagge, esposa e filha do prefeito, respectivamente; Osvaldo Marcineiro, pai de santo; Vicente de Paula Ferreira, ajudante de Osvaldo; Davi dos Santos Soares, artesão; Airton Bardelli, gerente da serraria Abagge; e Francisco Sérgio Cristofolini, vizinho de Osvaldo.

O *cliffhanger* vem na sequência, quando a trama se encerra com áudios históricos da imprensa sobre a prisão dos acusados e a sequência cronológica de informações que corroboram as acusações, encurralando os envolvidos. Ivan encerra o piloto com prévias do episódio seguinte, apresentando falas dos personagens contendo confissões e detalhes do crime:

No dia 2 de julho de 1992, quase três meses após o desaparecimento de Evandro, cinco pessoas confessaram que o mataram num ritual macabro [...], mas o grupo Tigre não teve nada a ver com essas prisões. O que aconteceu exatamente você saberá no próximo episódio.

O terceiro operador sobre o conteúdo da narrativa é a sinestesia. Como visto, a descrição é muito utilizada no rádio para que o ouvinte consiga formular uma imagem mais próxima da realidade, despertando nele sensações. No episódio piloto, tal recurso aparece timidamente num trecho em que Ivan descreve um vídeo institucional que fazia propaganda de Guaratuba, cujo áudio é reproduzido no *podcast*: “neste vídeo são mostradas cenas de ruas pavimentadas, pessoas

andando na praia, a estátua do Cristo na cidade, tudo acompanhado por músicas que mostram que estamos, de fato, no início dos anos 90". Combinando a oralidade da sua fala e reproduzindo tais músicas, é possível formular imagens mentais para que o ouvinte se sinta inserido no cenário por meio dos sentidos estimulados.

No âmbito da estrutura, mais especificamente sobre o operador humanização do relato, observamos que oito sonoras de personagens são usadas como fontes, divididas em dois grupos: 1) áudios de arquivo, antigos; e 2) áudios gravados exclusivamente para esse episódio.

Os áudios de arquivo são retirados, em sua maioria de depoimentos dados durante julgamento. Atuando como fonte-testemunha, aparecem aqui os personagens Adalto Abreu, delegado do grupo Tigre; Leila Bertolini, delegada do grupo Tigre; e Rogério Pencai, policial do grupo Tigre. Atuando como fontes-personagens, temos o áudio de depoimento de Diógenes Caetano, primo de Evandro. Com áudios retirados de entrevista para a imprensa, temos ainda as vozes de Arlete Caramês, mãe de Guilherme Tiburtius (outro menino desaparecido na época); Aldo Abagge, prefeito de Guaratuba na época; e Celina Abagge, esposa do prefeito. A única sonora gravada exclusivamente para esse episódio é a de Monica Santana, jornalista que acompanhou o caso, atuando como testemunha.

Neste último caso, a sonora é conduzida como forma de entrevista entre Monica e Mizanzuk para cobrir algumas lacunas deixadas pelos relatos encontrados nos áudios de arquivo. Estes, por sua vez, são editados de forma a conduzirem toda a trama inicial, com poucas interferências do narrador, atuando, então, com certa autonomia e compondo a própria narrativa.

Mizanzuk, enquanto narrador, desenvolve dois papéis, o de testemunha e o de observador. O primeiro ocorre logo no início da trama, quando, ao contextualizar o ouvinte sobre os casos de crianças desaparecidas no Paraná, lembra o desaparecimento de Guilherme Tiburtius: "eu tinha a mesma idade de Guilherme e via suas fotos em todos os locais que ia com meus pais. Então aquelas lições que recebemos quando crianças do tipo 'não fale com estranhos', ganharam uma conotação especial na época. Pelo menos para mim". Já o papel de narrador observador se desenvolve

durante todo o restante da história, expondo os eventos observados por ele e mantendo o distanciamento e a objetividade do contar, afinal, desconhece o íntimo dos personagens e das ações por eles praticadas.

Em relação à temporalidade da narrativa, observamos o caráter contemporâneo em detrimento da atualidade, pois trata-se de uma história atemporal. Sobre a edição do episódio, ele caracteriza-se como uma narrativa não linear, pois os acontecimentos vão e voltam.

Com base em nossa análise, observamos que todas características que propusemos observar estão presentes na narrativa. O que corrobora a tese de que “O Caso Evandro” recorre a estratégias de *storytelling* e essa produção aproveita as potencialidades da mídia sonora para o uso dessa técnica na composição de um radiojornalismo narrativo.

Considerações finais

Essa pesquisa buscou refletir sobre o uso do *storytelling* em *podcasts* caracterizados como radiojornalismo narrativo. Observamos que esse tipo de produção, no lugar de noticiar o que todos os veículos já noticiaram, opta por ângulos desenvolvidos sobre histórias de personagens. Poucos trabalhos acadêmicos se dedicam a explorar o uso dessa técnica voltada para as mídias sonoras, e foi esse olhar que propusemos aqui.

“O Caso Evandro” lança mão dessa estratégia em diversos outros pontos que não puderam ser observados aqui e tal produção tem se consolidado como referência para outras que buscam seguir a mesma linha. Como vimos, as características do rádio e da mídia sonora são terreno propulsor para o desenvolvimento do *storytelling*, e seus recursos também não se limitam descritos neste trabalho.

Este artigo é apenas o embrião de uma pesquisa maior, que busca explorar a fundo as especificidades dessa técnica narrativa. De antemão, pudemos observar um campo promissor para reflexões acadêmicas que, por sua vez, tem reflexo direto nas produções desenvolvidas pelo mercado, ainda que de forma independente e incipiente.

Referências

ALMEIDA, A. O gênero Debate e o mito da superficialidade no rádio: a experiência do programa Além da Notícia. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 46-57, 2004.

BARBOSA FILHO, A. *Gêneros radiofônicos*. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BRAGA, H. Você sabe o que é cliffhanger? *HQ's com Café*, [s. l.], 20 fev. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3cPgK6B>. Acesso em: 24 jun. 2019.

COGO, R. S. *Da memória ao storytelling: em busca de novas narrativas organizacionais*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CUNHA, K. M. R; MANTELLO, P. F. Era uma vez a notícia: storytelling como técnica de redação de textos jornalísticos. *Comunicação Midiática*, Bauru, v. 9, n. 2, p. 56-67, 2014.

HISTÓRIAS reais sobre pessoas reais. [S. l.]: Projeto Humanos, 30 maio 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3cQrOaf>. Acesso em: 25 jun. 2019.

KISCHINHEVSKY, M. Rádio em episódios, via internet: aproximações entre o podcasting e o conceito de jornalismo narrativo. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, Santiago de Compostela, v. 5, n. 10, p. 74-81, 2018.

LIMA, E. P. Storytelling em plataforma impressa e digital: contribuição potencial do jornalismo literário. *Organicom*, São Paulo, v. 11, n. 20, p. 118-127, 2014.

MARTINEZ, M. Jornalismo literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. *Intercom*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 21-36, 2017.

O CASO Evandro: 1 – O caso Evandro. [Locução]: Ivan Mizanzuk. [S. l.]: AntiCast, 31 out. 2018. *Podcast*. Disponível em: <https://bit.ly/3e2zb92>. Acesso em: 25 jun. 2019.

O QUE é plot twist? *YZG Blog*, Campinas, 13 ago. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2UvRig4>. Acesso em: 24 jun. 2019.

ORTRIWANO, G. *A informação no rádio: os grupos de poder e determinação de conteúdo*. São Paulo: Summus, 1985.

VIANA, L. Áudio imersivo: recurso binaural na construção de narrativas em podcasts ficcionais de drama. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 41., 2018, Joinville. *Anais [...]*. Joinville: Intercom, 2018. p. 1-15.

submetido em: 3 mar. 2020 | aprovado em: 22 mar. 2020

O Grupo Globo e as restrições à autonomia da rádio CBN¹

Grupo Globo and the restrictions on the autonomy of CBN radio

Patrícia Maurício² e Creso Soares Junior³

1 Trabalho apresentado no GP Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

2 Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: patriciamauricio@puc-rio.br.

3 Mestre em Comunicação pela PUC-Rio. Professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. E-mail: creso.soaresjr@gmail.com.

Resumo

A Central Brasileira de Notícias (CBN), em seus primeiros dez anos de vida, saiu de uma relativa autonomia editorial para a tutela do Grupo Globo. A organização empresarial percebeu a influência que a emissora passou a ter na política e na economia do país e decidiu adequá-la à política empresarial do grupo. O lucro foi outro fator preponderante para as mudanças na emissora nesse período. Para este artigo foram feitas entrevistas com profissionais que trabalharam durante esses anos na emissora em cargos de comando. Além disso, foi utilizada bibliografia para o embasamento teórico, com destaque para César Bolaño e Valério Brittos.

Palavras-chave

Radiojornalismo, autonomia, Grupo Globo, privatização do conhecimento.

Abstract

The radio station Central Brasileira de Notícias (CBN), in its first ten years of existence, left a state of relative editorial independence and became part of Grupo Globo. The business organization perceived the previous influence of the station in the politics and economy of the country and decided to adapt it to the corporate policy of the group. Profit was another main factor for the changes in the station in that period. For this article, interviews were conducted with professionals who worked during these years on CBN in head positions. Bibliography was used as theoretical framework, mainly that of authors César Bolaño and Valério Brittos.

Keywords

Journalism, autonomy, Grupo Globo, privatization of knowledge.

Introdução

Em primeiro de outubro de 1991 entrava no ar a Central Brasileira de Notícias (CBN), mais uma das rádios do Grupo Globo, na época chamado de Organizações Globo, primeira emissora do país a apostar no formato *all news*. No Rio de Janeiro, a nova rádio entrou no dial 1.180 AM, no lugar da Eldorado; em São Paulo, substituiu a Excelsior em 780 AM. Em 1995, a CBN-SP passou para FM, no lugar da Rádio X, na frequência 90,5; já a CBN-RJ foi para FM apenas em 2005, encerrando as transmissões da Globo FM no dial 92,5. Todas as emissoras pertenciam ao Sistema Globo de Rádio (SGR), que tinha estações próprias também em Brasília, Belo Horizonte e Recife, tanto na banda de AM, quanto na FM (TAVARES; FARIA, 2006).

Neste artigo, focamos os primeiros dez anos dessa emissora, que passou a ter grande alcance nacional ao se coligar com afiliadas, que retransmitem o conteúdo nacional gerado pela rádio e produzem conteúdo próprio nos horários destinados à produção local. Por meio de entrevistas com jornalistas que ocuparam cargos de chefia na emissora, bibliografia produzida pelos próprios gestores e bibliografia teórica pertinente, pretendemos mostrar como e por que a CBN saiu de uma posição de surpreendente autonomia para os padrões de homogeneização e hegemonia do Grupo Globo para uma de submissão e aceitação do controle ideológico do conteúdo.

Inspirada num modelo americano, a CBN foi ideia do filho mais novo do fundador, Roberto Marinho, o vice-presidente das Organizações Globo, José Roberto Marinho, que chegou ao SGR em 1986 para acompanhar mais de perto a empresa (MARINHO, 2006). O Grupo Globo pensava em realizar uma mudança administrativa na unidade de radiodifusão, por isso José Roberto se encarregou das FM musicais. No entanto, o grupo empresarial dos Marinho nasceu de um jornal, portanto assuntos jornalísticos eram sensíveis aos acionistas:

Já tinha percebido uma presença muito forte do jornalismo em São Paulo, com forte atuação de rádios como Globo, Bandeirantes, Jovem Pan e Eldorado AM. Eu reconhecia o potencial daquele nicho e me ressentia

porque a praça Rio de Janeiro não tinha nada semelhante. Embora a Rádio Jornal do Brasil fosse uma referência, não era uma emissora jornalística de serviço, era até mais intelectualizada, com grandes programas de entrevista. (MARINHO, 2006, p. 16-17)

Apesar de não existirem estações de rádio *all news* à época, pouco antes da criação da CBN já tinha havido, no Rio de Janeiro, as experiências do programa *Panorama Brasil*, na rádio Panorama FM (90,3), com uma hora e meia seguida de jornalismo, e da Rádio JB AM (940), com duas horas seguidas, ambas no horário nobre do rádio.

Quando a CBN foi lançada, o oligopólio do Grupo Globo detinha mais de 50% das verbas publicitárias do país (MEDITSCH, 2001). O início desse império das comunicações foi o jornal *O Globo*, fundado por Irineu Marinho em 1925. Com a morte do pai, o primogênito, Roberto, tomou conta dos negócios após um período de maturação empresarial. A Rádio Globo foi fundada em 1944 e a TV Globo em 1965.

O Grupo Globo cresceu de forma significativa durante a ditadura militar (1964-1985). O governo Costa e Silva assinou um decreto isentando as empresas de rádio e televisão do pagamento de impostos sobre equipamentos importados. Somado a isso, os militares renovaram o parque de comunicações brasileiro e, em fevereiro de 1970, o país estava praticamente ligado por um sistema de transmissão por micro-ondas. Esse pacote de medidas do governo ditatorial permitiu que o Grupo Globo investisse na modernização dos equipamentos, liquidasse uma dívida com o grupo americano Time-Life, contraída na época da inauguração da TV, e se transformasse na primeira rede nacional de televisão (GASPARI, 2002).

Empresários das comunicações que se opuseram ao regime, como Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*, e Niomar Moniz Sodré Bitencourt, proprietária do *Correio da Manhã*, foram cerceados política e economicamente pelos militares. Isso acontecia concomitantemente ao florescimento do maior grupo de comunicação do Brasil. Roberto Marinho foi aliado de primeira hora dos militares que tomaram o poder em 1964. "Com maneiras gentis e um senso de lealdade fora do comum

na política brasileira, era um adversário feroz pela astúcia, um aliado insuperável pelo sentido de oportunidade. A ditadura transformava-se em milagre e a televisão em cores, em seu ícone” (GASPARI, 2002, p. 217).

As ações dos governos militares no campo das telecomunicações não ajudaram apenas a televisão. O rádio também se reestruturou com o começo das operações em frequência modulada (FM) (FERRARETTO, 2001). No início dos anos 1970, as emissões em FM eram desorganizadas, mas a ditadura tornou sua expansão uma prioridade.

Como parte da estratégia governamental de interiorização da radiodifusão, a FM, apesar do alcance reduzido de suas ondas, servia à meta de dotar as cidades de uma estação. [...] A expansão das FMs também atendia a objetivos políticos: “integrar e desenvolver o país” e “resguardar o território nacional e os valores culturais” combatendo a penetração de emissoras estrangeiras. (DEL BIANCO, 1993, p. 142 apud FERRARETTO, 2001, p. 156-157)

As concessões de rádio passaram a ser uma moeda de troca política dali em diante. Tanto é que, durante a Assembleia Nacional Constituinte (1986-1988), o licenciamento de novas emissoras foi usado, por exemplo, para que o mandato de José Sarney (1985-1990) fosse prorrogado. Isto fez com que a informação no rádio ficasse ainda mais dependente do poder político, como explica Meditsch:

Desta forma, o oligopólio dos meios de comunicação, cimentado no regime militar – nove famílias controlam 90% da informação divulgada no país (Costa 1991:223) – resistiu incólume à campanha pela democratização da comunicação social, durante a Assembleia Nacional Constituinte 1986-1988. (MEDITSCH, 2001, p. 127)

No início dos anos 1990, só na cidade do Rio de Janeiro, a família Marinho era dona de cinco canais de rádio: 92,5 e 98,1 FM e 860, 1180 e 1220 AM. Pelo discurso de José Roberto Marinho, a CBN poderia representar o ponto de partida da reestruturação que os acionistas queriam fazer nas rádios de sua propriedade. A TV Globo tinha a força econômica na organização e o jornal *O Globo* dava o prestígio político. Nesse processo, as emissoras de radiodifusão

ficaram um pouco esquecidas. Marinho explica o direcionamento que pretendia dar ao novo produto.

Com a entrada de Jorge Guilherme para a direção de jornalismo do SGR, em 1989, pudemos tocar o projeto. Ele era o homem certo, na hora certa, até porque vinha com a experiência da Radiobrás e da Agência O Globo de Notícias. Uma das nossas maiores preocupações era dar ênfase à prestação de serviço, que já caracterizava o jornal *O Globo* desde o início de sua história. (MARINHO, 2006, p. 16-17)

Soloski (1993) explica o funcionamento de um sistema como o Grupo Globo. As organizações são sistemas complexos, compostos por subsistemas inter-relacionados e interligados. O oligopólio dos Marinho tinha veículos impressos, televisivos e radiofônicos, sendo necessário incluir a rádio à unidade da política empresarial da organização.

Gerente de jornalismo da CBN até janeiro de 2001 e integrante da equipe que inaugurou a emissora, em 1991, Marco Antônio Monteiro explica que, no início, a ideia era lançar uma emissora jornalística sem vínculo com o nome Globo. Para ele, um dos motivos pode ter sido o desgaste provocado com a edição do debate entre os candidatos Fernando Collor de Mello e Lula no segundo turno da eleição presidencial de 1989.

A orientação é que a gente ia lançar uma rádio jornalística sem nenhuma vinculação com as Organizações Globo. Não sei se eles achavam que a rádio vinha manchada com aquele episódio do debate Collor x Lula, pois estávamos em 1991. O Zé Roberto Marinho tinha voltado dos Estados Unidos com a ideia de uma rádio *all news*. Na época cada irmão cuidava de um segmento, e coube ao mais novo deles as rádios. O fato é que, quando o Jorge Guilherme foi implementar o projeto, não podia ter nenhuma relação com a Rádio Globo. Os carros eram caracterizados como CBN, os repórteres que entravam na CBN não eram os mesmos da Rádio Globo. (Informação verbal)⁴

4 Entrevista concedida aos autores por Marco Antônio Monteiro em 30 de abril de 2018 para este trabalho.

O objetivo das Organizações Globo era aprimorar o controle nas empresas de radiodifusão do grupo e garantir a sobrevivência do negócio.

No processo histórico de expansão do capitalismo, a esfera econômica mantém uma posição predominante, subsumindo, no seu movimento, todas as outras. Ao mesmo tempo em que fica claro que essa determinação pelo econômico só se verifica na medida em que o capital consegue impor sua lógica de expansão ao conjunto de uma sociedade. [...] Nada mais esclarecedor do verdadeiro impulso *civilizatório* do capital que a observação de que a tendência irrefreável da concorrência ao monopólio pode ser extrapolada do âmbito econômico, em que foi precisamente formulada por Marx, para o campo mais amplo da cultura. A evidência mais clara desse fenômeno talvez seja o próprio pressuposto da homogeneidade sobre o qual a indústria cultural assenta um dos seus pilares. (BOLAÑO; BRITTOS, 2007, p. 50-51)

Apesar do nascimento da nova emissora ter sido acompanhado de perto, os jornalistas que dirigiam a CBN nos primórdios gozavam de certa autonomia, a qual, mais tarde, foi suprimida. Uma das primeiras coberturas em que a CBN se destacou foi a da comissão parlamentar de inquérito (CPI) do PC Farias, que investigava as ações do tesoureiro de campanha e eminência parda do Governo Collor (1990-1992). Bucci entende que, ao transmitir os depoimentos, a CBN reabilitou o espaço público brasileiro.

Dos anos 1970 em diante, o Brasil virou sinônimo de televisão. Em particular virou sinônimo de Rede Globo [...] o que não estava na TV não tinha tido lugar no mundo. Em função desse padrão tecnológico, decorrente da poderosa centralidade que a instância da imagem ao vivo assumiu na comunicação social, a televisão se converteu na arena mais luminosa da nacionalidade [...]. A CBN ajudou a mudar este estado de coisas. Ela não revogou a prevalência da imagem, mas mudou o quadro. [...] Desse modo, passou a concorrer em pé de igualdade com todos os outros veículos. Sem risco de exagero, é possível afirmar que, naquele ano de 1992, o espaço público brasileiro, mais que profundidade, ganhava complexidade. (BUCCI, 2011, p. 10-14)

A CBN, ao longo do tempo, promoveu uma troca de radialistas por jornalistas na área de conteúdo, mantendo os radialistas na produção, locução de jornais

e apresentação de programas. Primeiramente, isso aconteceu em postos de comando, como diretores, gerentes, coordenadores, depois na apresentação dos programas e na produção. Locutores comerciais continuaram sendo radialistas⁵. Jornalistas e radialistas são profissionais diferentes: à época, do jornalista era exigido diploma de Jornalismo, do radialista não. A justificativa principal para essa troca de profissionais é que a CBN é uma emissora jornalística, como explica a ex-gerente de recursos humanos do SGR, Mônica Almeida:

Pela regulamentação da profissão de radialista, o acúmulo de função somente é permitido dentro do mesmo setor. Não é permitido o acúmulo de funções que pertençam a setores diferentes. Sendo assim, na letra fria da lei, um produtor não pode receber acúmulo para ser também locutor. Deveria ter dois contratos distintos. No caso de jornalista, não há essa restrição. O jornalista pode apurar, escrever, falar, apresentar etc. A CBN só tinha jornalistas na área de conteúdo, por ser uma emissora essencialmente jornalística. Na parte técnica, a CBN tinha radialistas. (Informação verbal)⁶

A proposta era clara: a CBN era uma rádio jornalística, feita por jornalistas. Mariza Tavares, que foi diretora executiva da emissora de 2002 a 2016, deixa evidente o que se buscava nos profissionais que atuavam na CBN:

Um dos grandes mitos do rádio que, felizmente, a CBN ajudou a derrubar é que a bela voz é a principal ferramenta do profissional. Voz boa ajuda, sem dúvida, mas não é fundamental. O bom texto é indispensável na produção de conteúdo editorial de qualidade. (TAVARES, 2006, p. 51)

Radiojornalismo e a construção da realidade

Os meios de comunicação comerciais distribuem conteúdo que atende aos interesses do poder e o aparato midiático espalha-se pelos mais diversos espaços, passando a integrar a sociabilidade. A mídia conta com uma legitimidade forjada na própria engrenagem comunicacional:

5 Entrevista concedida para este artigo em 23 de abril de 2018 pelo ex-gerente nacional de jornalismo Zallo Comucci.

6 Entrevista concedida aos autores por Mônica Almeida em 23 de abril de 2018 para este artigo.

Apresenta-se todo o aparato midiático como o próprio poder, não só por seu papel social (ou a quem serve), mas porque assim é visto pela sociedade, que o identifica como algo superior, portador/definidor da realidade (e não uma representação desta), revelador da verdade e responsável pela criação das autênticas autoridades dos tempos atuais. (BRITTOS; GASTALDO, 2006, p. 121-122)

Como já foi mencionado, no início do anos 1990, os dirigentes da CBN gozavam de relativa autonomia em relação ao comando do Grupo Globo. De 1991 a 1994, a impressão geral nas emissoras era de que poucas pessoas se importavam com o SGR na holding dos Marinho. Um exemplo disso era o tratamento dado ao então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola. Inimigo declarado de Roberto Marinho, o nome de Brizola não era citado na Rádio Globo, no jornal e na TV. Só se referiam ao político como governador. No entanto, na CBN, a questão foi superada desde o início:

Nos dois primeiros anos, a lógica da CBN era de que “não damos opinião, damos informação”. Quando a informação tinha dois lados, você dava os dois lados. As pessoas se admiravam com o fato de ser uma emissora do Sistema Globo. Por exemplo, o PT tinha uma bancada muito atuante com Suplicy e Mercadante e eles tinham espaço na CBN. A CBN tinha independência. (Informação verbal)⁷

A CBN começou a ganhar prestígio em Brasília. Políticos e formadores de opinião passaram a prestar atenção na emissora durante a CPI do PC Farias. A jornalista Miriam Leitão relembrou o momento em que percebeu a dimensão de seus comentários na CBN: “Um dia recebi um telefonema de um contrariado ministro do Supremo: Miriam, hoje estava fazendo a barba, quando ouvi você me criticando... Fiquei sabendo assim que o ministro não desgruda da CBN nem no banheiro. Bom saber” (LEITÃO, 2006, p. 95). A CBN tinha a confiança dos formadores de opinião e políticos, mas comercialmente era um fracasso, como relata o ex-diretor geral do SGR, Rubens Campos:

7 Entrevista concedida para este artigo por Marco Antônio Monteiro em 30 de abril de 2018.

Assumi a diretoria comercial do Sistema Globo de Rádio em outubro de 1998. A empresa operava com grande prejuízo. Em pouco tempo de conversa com os demais diretores descobri que havia um dilema instalado no sexto andar da Rua do Russel, na Glória, no Rio de Janeiro: uma consultoria de negócios havia identificado o foco do problema: era a CBN, cujo prejuízo era maior do que todo o lucro gerado pelos outros negócios. Ora, como a previsão dessa consultoria era a de que a CBN somente atingiria o ponto de equilíbrio em 2010, a decisão sensata seria fechá-la. Acreditem, a CBN ia sair do ar. (CAMPOS, 2006, p. 57)

Mariza Tavares corrobora as palavras de Rubens Campos: "O reconhecimento da marca demorou um pouco. Profissionais que estão na emissora desde a sua criação como Heródoto Barbeiro [...] lembram que, nos primeiros anos, tanto a audiência, quanto o retorno publicitário eram praticamente nulos" (TAVARES, 2006, p. 46). A solução para a CBN foi o corte na folha salarial. Assim, na virada de 1997 para 1998, a emissora passou de duzentos para menos de cem profissionais nas cinco praças (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Recife)⁸. Na praça de São Paulo, foram trinta demissões⁹.

Para sair da situação pré-falimentar, a CBN insistiu na sua linha editorial voltada para um público de classe A e B, acima de 30 anos (TAVARES, 2006). A persistência em forma e conteúdo é a principal maneira para que o ouvinte identifique uma emissora e a CBN é uma rádio de formato informativo. Como tal, precisa fornecer conteúdos para que seu público-alvo fique cada vez mais próximo:

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de se dirigir a alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. [...] A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. (BAKHTIN, 1986, p. 113)

8 Entrevista concedida para este artigo por Marco Antônio Monteiro em 30 de abril de 2018.

9 Entrevista concedida para este artigo pelo ex-gerente nacional de jornalismo, Zallo Comucci, em 23 de abril de 2018.

Como já foi descrito, quando a família Marinho voltou os olhos para o SGR, viu uma empresa que precisava se adequar à política empresarial do grupo e, ao perceber o prestígio da CBN, foi necessário controlar o que iria ao ar. O jornalista Giovanni Faria ingressou na CBN em abril de 2000, como gerente nacional de jornalismo, segundo cargo na hierarquia. Para ele, um dos objetivos da nova gestão era aproximar as práticas das emissoras dos processos realizados no jornal.

O Agostinho [ex-diretor de Jornalismo da CBN] chegou em janeiro de 2000 e eu em abril. O Paulo Novis [ex-diretor geral do SGR] foi para o SGR fazer uma engenharia de custo, a situação era dramática. Era necessário fazer um acompanhamento editorial efetivamente. Eu tinha 17 anos de jornal *O Globo*. Lá, os processos eram claros e estratificados, as chefias eram delimitadas de forma clara. Ao chegar à CBN, nosso *briefing* era dar um choque de ordem editorial. A dificuldade era que nós não éramos oriundos do rádio, mas, no jornal, lidávamos com muitas pessoas, em diferentes graus de hierarquia. Outra medida que precisávamos implantar era o aspecto de colaboração que havia no jornal. No SGR havia feudos claros. CBN e Globo eram irmãos inimigos. [...] A CBN virou a menina dos olhos dos acionistas, por causa do êxito comercial que começava a acontecer e por causa do prestígio da emissora com os chamados formadores de opinião. (Informação verbal)¹⁰

Breed afirma que os dirigentes são os responsáveis pela manutenção da política empresarial das organizações. O autor divide as empresas em dois grandes grupos: *publishers*, grupo formado pelos proprietários e seus executivos; e *staffers*, redatores e repórteres.

Uma vez que a política editorial é determinada pelos executivos, é óbvio que eles não podem recolher e escrever pessoalmente as notícias. Têm que delegar essa tarefa aos *staffers* e é nesta altura que as atitudes ou interesses dos *staffers* podem – e é o que acontece muitas vezes – entrar em conflito com as dos executivos. (BREED, 1993, p. 153)

Os departamentos de jornalismo lidam com um material extremamente instável – as notícias, que são imprevisíveis. “As decisões acerca da cobertura

10 Entrevista concedida por Giovanni Faria para este artigo em 19 de abril de 2018.

noticiosa devem ser tomadas rapidamente, com pouco tempo para discussões e tomadas de decisão em grupo” (SOLOSKI, 1993, p. 92). No rádio algumas características do veículo como simultaneidade e instantaneidade deixam ainda mais difícil controlar o que vai ao ar:

Outro aspecto que nos angustiava era a impossibilidade de controle de tudo que ia ao ar. No jornal você controla os processos e o conteúdo, no rádio você demora a entender que não dá para fazer o mesmo. Eu ouvia a rádio compulsivamente para poder dar conta. Eu falava com as chefias que ouvir a rádio já era um trabalho. Se você não estivesse em reunião ou despachando alguma coisa, deveria ouvir a rádio. (Informação verbal)¹¹

Kunczik (2002) aplica no jornalismo o conceito de socialização na profissão. A socialização pode ser definida como o processo em que se transmite o conhecimento social necessário para desempenhar papéis num sistema social e conseqüentemente, seu controle:

Aplicada ao jornalismo, significa o aprendizado das habilidades, dos motivos, modelos de orientação e emoções requeridos para o funcionamento jornalístico cotidiano, noutras palavras, a adoção de normas, valores, costumes e atitudes que prevalecem nos meios de comunicação e que são necessários para a pessoa se tornar um membro (jornalista) maduro da organização. (KUNCZIK, 2002, p. 154)

Giovanni Faria explica algumas das estratégias usadas pelos dirigentes da CBN entre 2000 e 2001 para promover essa socialização da profissão na emissora, época em que já havia afiliadas pelo Brasil. Foram organizados seminários nas praças, com chefes locais conhecendo as outras regionais para chegar a uma unidade de processos. Antes mesmo da chegada de Agostinho Vieira à direção de jornalismo da CBN, em 2000, houve alguns esforços para organizar o jornalismo da emissora.

A CBN foi a primeira rádio brasileira a implantar com sucesso o formato *all news*. Não tocava música, não fazia transmissões esportivas, nem

11 Entrevista concedida por Giovanni Faria para este artigo em 19 de abril de 2018.

tinha programas do gênero magazine, era “a Rádio que toca notícia” dia e noite. Foi também a primeira rádio informativa do país a produzir uma programação inteira em rede nacional. (MEDITSCH, 2001, p. 60)

Uma forma de homogeneizar a prática dos integrantes da equipe é a criação de manuais de redação. O SGR publicou três versões desse conjunto de regras: em 1997, lançou um que deveria ser empregado em todas as emissoras (SILVEIRA, 1997); em 2006, houve uma publicação comemorativa dos 15 anos da CBN que, além de fatos históricos, trazia algumas regras a serem seguidas pelos profissionais que lá atuavam (TAVARES; FARIA, 2006); e, finalmente, em 2011, foi lançado um manual de redação da CBN, voltado diretamente para as práticas profissionais da emissora, explicando organograma, o que se espera dos profissionais que trabalham na rádio e a política editorial do grupo (TAVARES, 2011). Mauro Silveira, que ocupou o cargo de coordenador de jornalismo da CBN entre 1996 e 2004, organizou o manual de 1997, o primeiro do SGR. Ele explica o contexto em que nasceu o primeiro manual de jornalismo do SGR:

No ano que eu entrei mudou o diretor-geral e eu entrei praticamente com o Paulo Novis, que entrou com uma preocupação de sanear financeiramente lá. Ele veio com uma preocupação de integrar as emissoras ao comando das Organizações Globo, porque o histórico era quase de uma administração paralela sem que as pessoas prestassem muita obediência. (Informação verbal)¹²

Um método que as direções de empresas burocráticas estabelecem para controlar a ação de seus funcionários é criar regras e regulamentos, mas no campo do jornalismo esse tipo de atitude é ineficaz principalmente por três razões, de acordo com Soloski. 1) as regras teriam que cobrir todas as situações que os jornalistas podem encontrar; 2) as regras são prescritivas e limitariam a capacidade de lidar com o inesperado; e 3) a direção de jornalismo teria que criar meios dispendiosos

12 Entrevista concedida por Mauro Silveira para este artigo em 17 de abril de 2018.

e ineficientes para ensinar a jornalistas regras e regulamentos. Silveira explica que o manual era uma tentativa de dar uma unidade de conteúdo à Rede CBN:

Chegou um diretor chamado Edgar Lisboa, com recomendação da ANJ, já havia trabalhado na agência JB aqui no Rio de Janeiro, e me colocou como supervisor nacional. Dentro desta função eu cuidaria da qualidade editorial do que iria ao ar. E ele me encarregou de fazer o manual. Este manual fazia todo sentido porque teoricamente a CBN era uma rede, mas editorialmente, não. Cada praça fazia a seu modo. (Informação verbal)¹³

Essa aproximação da CBN com a linha editorial do restante do Grupo Globo tem uma característica marcante no ar: a presença maciça de comentaristas. A emissora começou a ganhar prestígio com políticos e formadores de opinião e isso chamou atenção dos acionistas. Na virada dos anos 1990 para os anos 2000 entraram muitos dos comentaristas que estão na emissora até hoje. Marco Antônio Monteiro relembra quando a voz dos comentaristas se fez mais presente na CBN:

A opinião chega quando *O Globo*, por intermédio de Agostinho, desembarca em 2000. Antes havia algumas coisas, por exemplo, na crise do câmbio em [19]99, a direção de jornalismo ligou dizendo que o então ministro da Fazenda, Pedro Malan, havia pedido que a CBN parasse de dar informações sobre a disparada do dólar, pois estava provocando pânico nos investidores. O Agostinho passa a trazer o direcionamento editorial do Grupo Globo, principalmente através dos comentaristas. (Informação verbal)¹⁴

Os comentaristas de rádio funcionam como os colunistas nos jornais. Não representam inteiramente a opinião da emissora, mas, pensando nos mecanismos de controle das equipes que as empresas tentam colocar em prática, além de formadores de opinião, esses colunistas produzem conteúdos pelo menos aceitos, quando não totalmente de acordo com a linha editorial da organização jornalística.

13 Entrevista concedida por Mauro Silveira para este artigo em 17 de abril de 2018.

14 Entrevista concedida por Marco Antônio Monteiro para este artigo em 30 de abril de 2018.

Considerações finais

Entre 1991 e 2000, a CBN passou por uma série de transformações em sua linha editorial. A emissora surgiu como uma das tentativas do oligopólio Globo de tomar conta da unidade de negócios de rádio. Fundado em 1944, com a inauguração da Rádio Globo, o SGR era visto no grupo, de acordo com a percepção dos entrevistados para este artigo, como uma unidade à parte. A TV Globo tinha a importância financeira pelos excelentes resultados comerciais e altos índices de audiência; o jornal *O Globo* era detentor de prestígio junto aos empresários e políticos, mas o rádio era um veículo quase à margem. Em seus primeiros anos de vida, a CBN gozava de relativa autonomia, não tendo nem no nome, tampouco na logomarca, algo que a identificasse como veículo do Grupo Globo.

A partir da segunda metade dos anos 1990, o prestígio da rádio, principalmente na capital federal, despertou o interesse dos donos. Neste momento houve a aproximação de profissionais que atuavam em outras empresas do grupo para implantar a cultura corporativa do Grupo Globo. O caso relatado pelo ex-gerente nacional de jornalismo, Marco Antônio Monteiro, de que no meio da crise cambial de 1999 o Ministério da Fazenda pediu que a emissora parasse de noticiar a disparada da moeda americana, é emblemático. Ao aceitar o pedido das autoridades cambiais, a direção da emissora fez um conluio com os poderes político e econômico para mascarar a realidade em detrimento da informação verdadeira e relevante ao interesse público. Conforme escreveu Soloski (1993) essa nova política da emissora tem como resultado uma cobertura noticiosa que não ameaça nem a posição econômica da organização jornalística, nem o sistema político-econômico global no qual a organização jornalística opera.

A direção do Grupo Globo resolveu organizar a CBN para que a ação desse subsistema não criasse estrangimentos para o sistema complexo que é o oligopólio dos Marinho. A produção de notícias leva em conta também a política editorial da organização jornalística:

A noticiabilidade de um acontecimento está habitualmente sujeita a desacordo, mas depende sempre dos interesses e das necessidades do

órgão informativo e dos jornalistas. Isso significa que os critérios de relevância são, por um lado, flexíveis e variáveis quanto à mudança de certos parâmetros e, por outro, são sempre considerados em relação à forma de operar do organismo que faz a informação. (ALTHEIDE, 1976, p. 223-226 apud WOLF, 2003, p. 193)

Diante dos argumentos citados neste artigo, seria difícil pensar que hoje em dia um oligopólio como o Grupo Globo permitisse que o produto estratégico representado por uma rádio jornalística nascesse sob o signo da autonomia editorial como foi o caso da CBN. Os mecanismos de controle se aperfeiçoaram. Hoje, não existe apenas a perda de autonomia editorial da emissora em relação ao Grupo Globo, há também a questão mais específica do trabalho do jornalista. No rádio, de certa forma, os repórteres sempre tiveram mais liberdade na redação das reportagens, uma vez que a necessidade de apurar a matéria e divulgar o quanto antes fazia com que os controles fossem mais frouxos. Porém, nesses tempos de sociedade vigiada por todos os lados, mesmo que os comandantes das empresas não consigam ouvir tudo o que vai ao ar ou é publicado nos ambientes digitais das emissoras, a ação do público amplia esse controle. O ouvinte que tem críticas sobre o que é veiculado conta com diversos canais para expressar esse descontentamento, mais do que anteriormente, quando a interação se dava por telefone fixo ou carta. Hoje, as chefias têm mais instrumentos de vigilância do que vai ao ar, podendo manter com mais facilidade a homogeneização editorial, reforçando a política de comunicação da empresa.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BOLAÑO, C.; BRITTOS, V. *A televisão brasileira na era digital: exclusão, esfera pública e movimentos estruturantes*. São Paulo: Paulus, 2007.

BREED, W. O controle social da redação. *In: TRAQUINA, N. (Org.). Jornalismo: questões, teorias e "estórias".* Lisboa: Vega, 1993. p. 152-166.

BRITTOS, V.; GASTALDO, E. Mídia, poder e controle social. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 121-133, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3eqnKYC>. Acesso em: 29 jun. 2018.

BUCCI, E. A rádio que toca o Brasil. *In: TAVARES, M. Manual de redação da CBN.* São Paulo: Globo, 2011. p. 11-17.

CAMPOS, R. De patinho feio a cisne para anunciantes. *In: TAVARES, M.; FARIA, G. (Org.). CBN, a rádio que toca notícia: a história da rede e as principais coberturas, linguagem e estilo do all news, jornalismo político, econômico e esportivo, a construção da marca, o modelo de negócios.* Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 56-61.

FERRARETTO, L. A. *Rádio: o veículo, a história e a técnica.* Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

GASPARI, E. *A ditadura escancarada.* São Paulo. Companhia das Letras. 2002.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo.* São Paulo: Edusp, 2002.

LEITÃO, M. Economia instantânea. *In: TAVARES, M.; FARIA, G. (Org.). CBN, a rádio que toca notícia: a história da rede e as principais coberturas, linguagem e estilo do all news, jornalismo político, econômico e esportivo, a construção da marca, o modelo de negócios.* Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 90-101.

MARINHO, J. R. Rádio como exercício de cidadania. *In: TAVARES, M.; FARIA, G. (Org.). CBN a rádio que toca notícia: a história da rede e as principais coberturas,*

linguagem e estilo do *all news*, jornalismo político, econômico e esportivo, a construção da marca, o modelo de negócios. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 14-18.

MEDITSCH, E. *O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Insular: Editora da UFSC, 2001.

SILVEIRA, M. (Org.). *Manual de redação do Sistema Globo de Rádio*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

SOLOSKI, J. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega, 1993.

TAVARES, M. *Manual de Redação da CBN*. São Paulo: Globo, 2011.

TAVARES, M. Ingredientes de uma receita que deu certo. In: TAVARES, M.; FARIA, G. (Org.). *CBN, a rádio que toca notícia: a história da rede e as principais coberturas, linguagem e estilo do all news, jornalismo político, econômico e esportivo, a construção da marca, o modelo de negócios*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006. p. 90-101.

TAVARES, M.; FARIA, G. (Org.). *CBN, a rádio que toca notícia: a história da rede e as principais coberturas, linguagem e estilo do all news, jornalismo político, econômico e esportivo, a construção da marca, o modelo de negócios*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

WOLF, M. O *newsmaking*: critérios de importância e noticiabilidade. In: WOLF, M. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 2003. p. 177-252.

Entre enigmas e possibilidades:
configurações detetivescas nos romances
As iniciais, de Bernardo Carvalho, e
O silêncio da chuva, de Luiz Alfredo Garcia-Roza

Between enigmas and possibilities:
detective configurations in the novels
As iniciais, by Bernardo Carvalho, and
O silêncio da chuva, by Luiz Alfredo Garcia-Roza

Taynara Leszczynski¹, Maria Salete Borba²

1 Mestranda em Letras (Interface entre Língua e Literatura) e graduada em Letras (Português e Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), graduada em Letras (Português e Inglês) pelo Centro Universitário de Maringá (Unicesumar), especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís (FESL). E-mail: taynaraleszczynski97@hotmail.com.

2 Doutora e mestre em Literatura, licenciada em Letras (Português e Francês) e bacharel em Pintura e Gravura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado pela Universidade de Leiden. Professora no programa de pós-graduação em Letras (Interface entre Língua e Literatura) da Unicentro. E-mail: nena.borba@gmail.com.

Resumo

Esta pesquisa adentra o campo da literatura policial, investigando de que maneira as configurações detetivescas modernas criadas por Edgar Allan Poe, fazem-se presentes, reinventando-se na contemporaneidade. Assim, para responder a essa questão, busca-se entender as configurações detetivescas modernas e analisar os romances policiais brasileiros *As iniciais* (1999), de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva* (2005), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, para visualizar como essas configurações são postas nos livros. Destaca-se que o romance policial contemporâneo, apesar de manter muitas configurações modernas, não tem uma estrutura fixa e linear, dividindo-se em duas áreas: o *whoddunit* e o *roman noir*.

Palavras-chave

Literatura brasileira contemporânea, romance policial, detetive.

Abstract

This study enters the field of detective literature, investigating how the modern detective configurations created by Edgar Allan Poe are characterized and reinvented in contemporary literature. For such, we verify what modern detective configurations are and analyze how the Brazilian detective novels *As Iniciais* (1999), by Bernardo Carvalho, and *O silêncio da chuva* (2005), by Luiz Alfredo Garcia-Roza, can be characterized as detective literature. Contemporary detective novels, despite maintaining many modern configurations, no longer have a fixed and linear structure, thus dividing itself into two types: *whoddunit* and *roman noir*.

Keywords

Contemporary Brazilian literature, detective novel, detective.

Breve panorama sobre a literatura policial

A literatura policial foi inaugurada pelo escritor e crítico literário norte-americano Edgar Allan Poe no ano de 1841, com o conto “Os Assassinatos da Rua Morgue”. O gênero literário criado por ele caracteriza-se por ser extremamente articulado, a partir de uma camada de suspense de natureza investigativa, repleta de enigmas e possibilidades. Essas características da narrativa policial são construídas mediante uma rede de configurações detetivescas intercaladas em um círculo criminal que estabelece uma ordem à narrativa.

Nesse mesmo contexto, em 1841, Poe também inventa o primeiro detetive literário da história, Auguste Dupin, o detetive moderno, como destaca Sandra Reimão (2005). Para a pesquisadora, essa personagem se assemelha à uma máquina de pensar, capaz de, apenas deduzindo, desvendar todos os crimes. Além disso, Dupin também foi um grande referencial para o surgimento de outras personagens famosas, como Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot e Miss Marple, de Agatha Christie.

Segundo Reimão (1983), toda narrativa policial inicia-se com um crime ou um mistério e alguém disposto a desvendá-lo. Consideramos aqui que essas são as primeiras configurações, as quais desencadeiam as outras e formam a estrutura da narrativa policial: partindo do delito, tem-se os suspeitos, pistas e segredos, a serem investigados e desvendados pelo detetive, em um final fechado, no qual tudo é explicado de forma lógica. E essa fórmula narrativa de Poe pode ser entendida não só como o marco de nascimento de uma literatura policial, mas também como um padrão estrutural.

Jean Pierre Chauvin (2017), com base na leitura dos romances de Agatha Christie, salienta ainda dois momentos bastante usuais na narrativa policial: o primeiro, individual, consiste na investigação e descrição de cada personagem; e o segundo, em conjunto, se dá a partir de uma reunião com todos os suspeitos, na qual é revelado o método utilizado pelo criminoso para assassinar e, na sequência, é dito o nome do culpado e a motivação.

O escritor argentino Ricardo Piglia (1986), diretor da “Série Negra”, coleção de contos policiais, realça que as regras da literatura policial são movidas a partir do fetiche da inteligência pura. Valorizam-se, em primeiro lugar, a lógica e quem detém essa capacidade mental assídua. É o investigador que tem o trabalho de defender a vida burguesa, decifrando os enigmas, a partir de uma sequência de deduções e hipóteses, as quais relaciona às pistas, perfis dos suspeitos e, sobretudo, aos fatos, para chegar às verdades.

O autor também evidencia que, inicialmente, à literatura policial cabia o papel de suprir as deficiências das notícias policiais que se baseavam em uma simples narração de fatos. De acordo com o autor argentino, Poe fez isso com eficiência, pois está dos dois lados. Ele se afasta da realidade para dar abertura à ficção e a constrói em uma trama engenhosa, com traços que podem ser considerados verossímeis.

Nesse sentido, Paulo de Medeiros e Albuquerque (2007) dá ênfase à narrativa policial enquanto “[...] a primeira manifestação literária da inteligência humana” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 2). Assim, é notável o porquê de elementos como a lógica, a estratégia e o raciocínio estarem sempre presentes nela.

Ademais, Adenize Franco (2013) considera que a ascensão do romance policial deve-se também ao surgimento do inspetor de polícia e a transgressão dessa figura pela mídia, em especial, em um período de guerra, que se espalhava para o Estado. Para ela, esse foi um grande marco da avalanche de consumo detetivesco:

No período entre guerras, surge o inspetor de polícia, assim como os crimes deixam de ser praticados apenas na esfera privada e alcançam o Estado. Além disso, os crimes que atacam, em período da Guerra Fria, os espaços internacionais (especialmente o americano) constituíram temática no romance de espionagem, e com isso, outra categoria de detetive – vide os romances de um dos mais famosos agentes secretos do século XX, James Bond, do escritor inglês Ian Fleming, ou do agente George Smiley, do britânico John Le Caré. (FRANCO, 2013, p. 80)

Além disso, a pesquisadora também avalia como importante, o surgimento do livro de bolso, “[...] com a revolução do livro de bolso a partir dos anos 50 torna-se mais fácil o consumo dessa ficção detetivesca” (FRANCO, 2013, p. 80).

Já que o caráter popular da ficção só é atingido quando ela deixa de ser restrita somente à determinada camada social e chega ao domínio de um público maior, pertencente às diversas classes sociais.

Assim, percebe-se que desde seu nascimento, a literatura policial está inteiramente ligada ao desenvolvimento social, acompanhando as inovações e ideologias da sociedade. Como relata Piglia (1986), a figura do detetive é construída, em parte, a partir do real, principalmente, sob um viés estadunidense, em que grandes empresários contratavam detetives particulares, por sua alta habilidade investigativa, muito acima da polícia comum.

Outro aspecto importante é o financeiro. Segundo Piglia (1986), o dinheiro sustenta a moral e, conseqüentemente, a lei. Dessa forma, o detetive, geralmente, é visto como um profissional que exerce a sua profissão ou então alguém que adentra os casos pela recompensa. Entretanto, há ainda aquele que faz questão de negar qualquer pagamento, pois é atraído pelo mero desejo instigador de resolver um enigma, como o detetive de Poe.

Poe (2015) caracteriza a figura detetivesca como um gênio, dono de capacidades intelectuais que podem ser comparadas aos cálculos matemáticos, à estratégia e à tática do jogador de xadrez. Contudo, as suas capacidades intelectuais vão muito além disso, pois são pouco suscetíveis de análise, ou seja, não deduziríamos o crime, tal qual o detetive, o grande decifrador, pois não temos sua capacidade pensante, tampouco a entendemos, no entanto, nós a observamos e a apreciamos.

Walter Benjamin (1991, p. 38), por outro lado, ao referir-se à vida urbana, menciona que “[...] em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo de conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado”. Essa afirmativa, apesar de não fazer jus ao gênero policial clássico³, de Poe, Conan Doyle e Agatha Christie, no qual os detetives eram considerados gênios, é muito cabível nas narrativas policíacas contemporâneas, nas quais o meio pelo qual a personagem se configura como detetive acaba sendo diversificado.

3 Consideramos aqui como gênero policial tradicional ou clássico, o padrão moderno estilístico de Poe, com suas respectivas configurações detetivescas.

Há tanto o detetive de Poe, culto, inteligente e prático em deduções, quanto o detetive da polícia e seus vários casos fracassados e dificuldades. Existe também a pessoa comum, que por uma sequência de motivos acaba vivendo o papel de detetive, aquela que, por acaso, vive uma situação singular, como a morte de um conhecido ou o desaparecimento de algo ou alguém e, movida pela curiosidade e pelo instinto, considera-se hábil para desvendar o caso.

Além disso, Benjamin (1991) relata que, assim que os primeiros contos de cunho policial de Poe foram traduzidos para o francês, por Charles Baudelaire, impulsionou-se a reflexão acerca da complexidade desse gênero, tanto que o próprio Baudelaire, como constata o autor alemão, não ousou concorrer com Poe nessa escrita, mas o teve como referência em sua obra. Um exemplo disso é o *flâneur*⁴, o observador, que se torna detetive ao analisar e compreender a sociedade de sua época, assim como a personagem de Poe, em seu conto "O homem na multidão" (POE, 1999) que buscava decifrar os segredos e histórias presentes na sociedade urbana londrina, apenas observando cada indivíduo que passava em meio à multidão.

Dessa maneira, podemos pensar na narrativa policial como um jogo iniciado por um crime ou mistério e movido pelo desejo de esclarecê-lo. O objetivo é, portanto, solucionar o enigma "quem matou", a partir das pistas, fatos e suspeitos. O jogo é jogado por uma figura detetivesca⁵, que tem o papel de analisar todo o contexto e desvendar a charada, encontrando no final o criminoso.

A literatura policial brasileira contemporânea

Em um mundo em que a literatura se reinventa constantemente, como é configurada a narrativa policial na atualidade literária brasileira? O padrão criado por Edgar Allan Poe, referência ao romance policial brasileiro e mundial, ainda é seguido em meio a tantas inovações?

4 Baudelaire descreve o *flâneur* como um homem observador da multidão, no entanto a tradução literal para o português seria "preguiçoso".

5 Entendemos por figura detetivesca toda personagem que se coloca no papel de detetive, mesmo que implicitamente, ao averiguar o caso e conduzi-lo como investigador principal.

Marta Nebias (2010) destaca que faltam estudos e pesquisas sobre literatura policial, o que se deve à crítica literária brasileira, que acreditava que essa era uma literatura marginal. Desse modo, por sua popularidade, essa literatura não poderia ser foco de estudos, já que havia a ideia de que a leitura de boa qualidade era restrita a poucos.

Como realça a autora, por volta dos anos 1980 essa rejeição foi sendo superada e a literatura policial passou a ter um duplo alcance, tanto para o leitor comum, quanto para reflexões mais teóricas, mas ainda em baixa proporção. Ela considera o romance policial como fruto da ficção contemporânea “pós-utópica”, ou seja, “[...] a época posterior ao modernismo, em que deixamos de ter um projeto literário e um adversário a ser combatido” (Nebias, 2010, p. 12). A pesquisadora também avalia que essa escrita pós-utópica se desenvolve em grande parte pela questão de proximidade entre escritor e leitor.

Podemos explicar esta recorrência do gênero policial também pela tendência atual da ficção brasileira, que passa a ter como marca uma relação mais próxima do escritor com a mídia e o mercado editorial, buscando um diálogo com a cultura de massa, na expectativa de reconquistar e reeducar o leitor comum. (NEBIAS, 2010, p. 5)

Não obstante, Chauvin (2017) assinala como errônea a afirmação de que sucesso de vendas implica falta de qualidade. Para ele, o que ocorre é que ao escrever sobre best-sellers, o crítico se coloca em uma posição arriscada em talvez dizer o que já foi dito ou parafrasear a obra. Contudo, o autor aponta que o texto literário sempre nos proporciona novos horizontes que fazem com que, muitas vezes, superemos as expectativas que tínhamos acerca da investigação inicial.

A literatura policial brasileira apresenta inúmeros personagens detetivescos, como por exemplo, Mandrake (1991), de Rubem Fonseca, personagem que virou série de televisão exibida em diversos países, e o detetive Pimentel, que povoou a literatura infanto-juvenil na coleção Vaga-Lume⁶ (1974). No entanto, como já

6 A série Vaga-Lume é uma famosa coleção de livros lançada pela editora Ática em meados dos anos 1970 e distribuída em bibliotecas públicas pelo governo brasileiro.

apontado, a gama de estudos acerca deles é ainda rasa, tornando pertinente analisar de que forma a narrativa ou romance policial, ou ainda romance de enigma ou de detetive⁷, advinda de Poe, sob seu viés moderno, configura-se na produção literária contemporânea no Brasil. A fim de visualizar esses aspectos de forma mais profícua, selecionamos *As iniciais* (1999), de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva* (2005), de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

É notável que a literatura policial brasileira contemporânea apresente diferenças em relação à de Poe, como cenários alternativos, personagens esféricos, desfechos abertos e, sobretudo, aspectos que remetem à tecnologia. Contudo, essa diferença é compreensível, ao observarmos que a literatura acompanha a identidade de sua época, como afirma Baudelaire “[...] uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1991, p. 40).

É pertinente sublinhar que os aspectos que se diferenciam, na contemporaneidade, em relação às obras de Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Agatha Christie⁸, fazem parte do processo literário, no núcleo de seu desenvolvimento, mas sem necessariamente ofuscar a permanência de uma estrutura da narrativa policial moderna. Vemos alguns desdobramentos, para novas construções detetivescas, mas que trazem ainda os elementos tradicionais policíescos, atualizados de acordo com as demandas da sociedade atual.

A trama policial sob o silêncio da chuva: um caso de Espinosa

Luiz Alfredo Garcia-Roza foi um escritor brasileiro, nascido em 1936, no Rio de Janeiro. Formado em Filosofia e Psicologia, atuou como professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), perpassou muitas áreas literárias,

7 Considera-se aqui que narrativa policial, narrativa policíesca, romance policial, romance de enigma ou gênero policial são todos denominadores de uma mesma estrutura pertencente a literatura policial.

8 Aqui também chamados de “tradicionais”, por formarem uma estrutura com configurações que servem de referência a outros livros que vieram na sequência, formando assim uma tradição literária no âmbito da literatura policial, e “clássicos”, devido à definição dessa nomenclatura por Italo Calvino (1983), de que clássico é todo livro que lança uma ideia ou exerça uma posição de influência sobre demais e contenha ideias atemporais.

sendo uma delas a literatura policial. Nesse contexto, escreveu livro *O silêncio da chuva*, editado pela primeira vez em 1996 e considerado o romance policial de estreia do escritor, que recebeu prêmios, como Nestlé e Jabuti.

A grande criação de Garcia-Roza é um personagem peculiar, Espinosa, um inspetor de polícia que trabalha em uma delegacia localizada em Copacabana. Ele aparece em uma série de livros do autor, mas é em *O silêncio da chuva*, sua aparição inicial, que ele é retratado de forma mais humanizada. Há uma grande reflexão interior por parte do próprio detetive acerca de sua solidão, dificuldade de trabalho e brevidade da vida.

O Silêncio da chuva traz a história do empresário Ricardo, encontrado sem vida no estacionamento do prédio em que morava. A causa da morte? Um tiro na cabeça. O autor do disparo? Eis a questão que move a trama. Em um campo bastante amplo de suspeitos, fatos estranhos e poucas pistas, Espinosa precisa resolver o mistério.

Em um primeiro momento, Garcia-Roza aparenta fugir da estrutura tradicional do romance policial, no quesito "suicídio", que é a explicação real para a morte do empresário, porém, um crime real ocorre e o foco se direciona para ele, ou seja, temos uma nova composição criminal mais ampla, ainda se caracterizando como uma narrativa detetivesca e trazendo novos elementos para a trama.

Primeiramente, o leitor se depara com um narrador onisciente, apresentando o detetive Espinosa em sua rotina quando ocorre a morte do executivo. O espectador não imagina que tenha sido um suicídio e que a situação-problema da narrativa é, na verdade, um seguro de vida de 1 milhão de dólares, em meio a uma disputa: de um lado, dois trapaceiros tentando esconder o fato de ser suicídio, a fim de receber o dinheiro do seguro e, de outro, um funcionário corrupto da seguradora que precisa provar que foi suicídio, pois devido a lei, nesse caso, a família não teria direito ao seguro e ele lucraria uma boa comissão, salvando o seu emprego.

O assassino da trama é o funcionário da seguradora, um velho amigo de Espinosa. A surpresa causada ao descobrir o culpado é característica-chave do romance policial tradicional: o assassino é um daqueles de quem menos

suspeitamos e está próximo ao detetive, crendo que o está enganando, enquanto, na verdade, está próximo de ser capturado.

Ainda, outras configurações da estrutura tradicional são encontradas no livro, uma delas é o companheiro do detetive na resolução dos casos. Espinosa conta com a ajuda de Weber, inspetor auxiliar da polícia, que o apoia na descoberta do criminoso. Dupin tinha seu amigo, com quem dividia a casa e o gosto pela literatura. É pela “voz” desse amigo que ele é apresentado em “Os assassinatos na Rua Morgue”. Sherlock Holmes também deixou marcas dessa parceria investigativa, sobretudo com o bordão “elementar, meu caro Watson”, ao se referir ao colega médico que o acompanhava nas inspeções. Não obstante, Poirot adentrou o universo detetivesco por intermédio de seu amigo capitão Hastings em *O misterioso caso de Styles* (1965).

Outra passagem que faz referência a Poe no livro de Garcia-Roza é a alusão ao conto “A carta roubada” (1844), já que na segunda parte de *O silêncio da chuva* o autor nomeia o capítulo 1 com o mesmo título do conto de Poe. Essa atitude pode ser considerada um tributo literário.

Nesse sentido, ao mencionar referências a obras de literatura policial presentes em *O silêncio da chuva*, é interessante relembrar outro fragmento importante, que apresenta uma comparação de detetives ficticiais.

Nos filmes americanos, os policiais não ficam tão desamparados. O médico legista praticamente desvenda o crime para o detetive, este só tem que fazer uma perseguição espetacular pelas ruas de Nova York, São Francisco ou Los Angeles. Caso o legista falhe, há sempre a possibilidade de se enviar um fio de cabelo encontrado no local do crime para o FBI e no dia seguinte saberemos até por qual time de futebol seu proprietário torce. Aqui, neste aprazível Terceiro Mundo, o relatório do legista raramente informava se a vítima morrera por tiro ou por envenenamento. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 89)

Nessa passagem, o inspetor Espinosa ironiza a condição do detetive no terceiro mundo, comparando-o aos dos Estados Unidos. Para ele, não se tem um sistema investigativo de qualidade no país que seja capaz de suprir as necessidades

dos casos. E, enquanto faltam recursos, bons legistas e uma equipe competente, o trabalho do detetive se multiplica.

Percebe-se que há uma marca de verossimilhança na fala de Espinosa, pois há traços em sua reflexão nitidamente vinculados à realidade. Tanto na ficção, a partir da vida do detetive Espinosa, tendo como cenário o Rio de Janeiro, quanto na situação real e atual dessa cidade comprova-se a presença de centenas de casos não resolvidos.

Isso nos remete ao que destaca Piglia (1986) sobre o papel direcionado ao detetive literário: o de suprir a incompetência do sistema investigativo da vida real. Enquanto no mundo real, diversos casos são arquivados por falta de recursos para a investigação ou até mesmo de capacidade dos funcionários dos departamentos criminais, na literatura o detetive não tem essa opção. O seu dever não deixa dúvidas: persistir até encontrar os culpados.

Assim sendo, ao compararmos o detetive literário tradicional ou até mesmo “o detetive dos Estados Unidos”, citado por Espinosa, ao próprio Espinosa, observamos que o protagonista da narrativa de Garcia-Roza já não é construído a partir do mesmo imaginário idealizado da capacidade surreal de resolução de problemas, como os detetives de Poe, Doyle e Christie. Espinosa tem consciência de suas limitações e das dificuldades do sistema investigativo de seu país. Ele entende que certas habilidades estão fora de seu alcance, contudo continua seguindo pistas e analisando os suspeitos, com base em sua dedução. Apesar de ocorrer pela falta de recursos para outros métodos e não por escolha, esse aspecto é primordial para que o caso da narrativa seja solucionado por ele, que é um gênio em sua época, a seu modo, dentro de seu limite.

É nisso que se encontra a essência da escrita de Garcia-Roza, o autor segue a linha tradicional da literatura policial, com as configurações já utilizadas por Poe, mas de uma forma não linear, adequando-as ao contexto de seu tempo e à sociedade a sua volta. Elas estão dispostas na trama em uma sequência diferente, pois o “crime” que inicia o livro na verdade era um suicídio e os verdadeiros assassinatos ocorrem da metade para o fim da trama.

Ademais, a reflexão feita por Espinosa também pode ser vista enquanto um vestígio de metaliteratura, pois ele também se compara a outros personagens ficcionais. Não obstante, Mário Pontes (2007), ao trabalhar com as notas elementares da literatura policial, enfatiza que a própria literatura é um personagem da narrativa policial. Seja pela metaliteratura ou pelas referências que ela faz a outros autores.

O jogo enigmático das iniciais: um labirinto de possibilidades

Bernardo Carvalho nasceu em 1960 e assim como Garcia-Roza é carioca. Além de romancista, também é jornalista e tradutor. Na literatura é reconhecido, principalmente, por sua coletânea de contos *Aberração* (1995) e seu romance *Nove noites* (2002). O autor já recebeu prêmios como Portugal Telecom de Literatura Brasileira (2003), Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) (2005) e Jabuti (2004 e 2014).

Em sua obra, também destaca-se *As iniciais* (1999), livro que exige muita atenção do leitor, pois trata-se de um monólogo interior bastante reflexivo, no qual o narrador-personagem se afunda na angústia de um mistério que o perturba por anos. Ele narra a história a partir de sua visão analítica dos fatos e das pessoas envolvidas na situação enigmática que viveu.

Um detalhe notório, que realça a complexidade da leitura, é que na narrativa não são apresentados os nomes das personagens, apenas referem-se a elas pelas iniciais de seus nomes, como o próprio título do livro sugere. E, apesar de seguir uma ordem cronológica, a narrativa é composta por flashbacks⁹, que auxiliam na construção de uma camada de suspense e ansiedade.

A trama gira em torno de um jantar em um mosteiro abandonado, reservado a artistas realizado num mosteiro abandonado que se localiza num pequeno vilarejo. Doze pessoas se reúnem, dentre elas o narrador. Algumas compartilham ou apenas demonstram já terem vivido ou estarem vivendo situações perturbadoras. Há

9 Conceito que teve origem no cinema, mas que foi trazido para a literatura e teatro posteriormente; refere-se às interrupções feitas em uma sequência cronológica, para lembrar fatos, momentos ou pensamentos anteriores.

menção à uma doença, aos sintomas e à morte, dada como certa e esperada, por alguns dos convidados do jantar. No entanto, apesar de ser fortemente trazida para as reflexões do narrador, o que aumenta a tensão da narrativa – o nome da doença – não é revelado.

Durante o jantar, um dos convidados entrega ao narrador uma caixinha com as iniciais “VMDS” sem dizer nada a respeito. Desse momento em diante, ele se vê preso a esse mistério e coloca-se em uma posição de detetive, tentando juntar todas as pistas e analisar todas as personagens com as lembranças que possui daquele dia, para descobrir o que as iniciais significam. Observa-se novamente uma jogada do autor com o título do livro, agora em relação às letras da caixinha.

Dez anos se passam e, ainda perturbado com o mistério agonizante das iniciais, o narrador ainda carrega a caixinha em seu bolso e formula teorias, tentando juntar memórias e rastros a fim de entendê-los. Até que um dia encontra um personagem que estivera no mosteiro naquela noite intrigante. Uma esfera de suspense, fundamental nas narrativas detetivescas, é construída a partir desse possível reencontro.

O leitor que espera a revelação do significado das iniciais gravadas na caixinha, acaba se surpreendendo com o que na verdade é “revelado” de forma subentendida. Quando o narrador se aproxima do antigo conhecido, pronto para questionar o maior segredo que permeia em sua vida, escuta-o contar a história de um garoto que conheceu em viagens, o qual tomava todos os dias coquetéis de remédios.

Assim o livro é encerrado, não revelando claramente nenhuma informação, mas provocando reflexão sobre todas as pistas juntadas pelo narrador, principalmente, acerca da doença. Milena Magri (2016) aponta a aids como a doença mencionada no livro, levando em consideração as diversas metáforas encontradas, sendo uma delas a própria questão das iniciais.

Diversas possibilidades são deixadas em aberto, entretanto percebe-se que não são totalmente desconexas, pois há possíveis respostas para elas, dentro do próprio livro, que podem ser encontradas mediante pistas coletadas pelo narrador, que, ao procurá-las e analisá-las, incorpora o papel de detetive. É como se houvesse no final da história uma inversão de papéis: o “detetive” que

permeou toda a narrativa seguindo os rastros agora entrega-os ao leitor, para que este, a partir deles, construa a sua própria reflexão e decifre o segredo.

Diferente das narrativas policiais tradicionais, o suspense em *As Iniciais* está na busca da definição das iniciais da caixinha ganhada pelo narrador e não na busca do assassino. Contudo, há diversos “suspeitos” de terem enviado a caixa e várias “trilhas” para o seu significado, bem como o narrador, que se enquadra na posição de detetive e as segue, gerando uma trama policial.

Desse modo, é possível caracterizar o romance de Carvalho (1999) como de cunho literário policial pelo campo investigativo e detetivesco que ele adentra. Mesmo a narrativa apresentando um final aberto e enigmático, sem a resolução final do caso, registram-se nela configurações detetivescas: o mistério, os suspeitos, as pistas, a investigação e, sobretudo, o detetive.

Nessa perspectiva, consideramos que o autor utiliza elementos da literatura policial tradicional, no entanto os dispõe na trama de uma maneira modificada, em especial, pela ordem não linear e o final abrupto e aberto, que pode ser analisado como uma referência à perturbação mental do narrador. Franco (2013) nota que o detetive, “[...] além de procurar unir as pistas como em um *puzzle*, precisa dar uma ordem a elas e, para tanto, a narrativa acaba sendo a ferramenta dessa compreensão” (FRANCO, 2013, p. 66).

Entretanto, como o narrador, apesar de coletar diversas pistas, não consegue dar uma ordem significativa propicia à compreensão, não há meios para um final esclarecido. Nesse momento, nota-se o fracasso do detetive, algo surpreendente, pois era inadmissível na narrativa policial moderna, devido à figura idealizada que se tinha do detetive. Na contemporaneidade isso é possível, pois há a humanização da personagem.

Franco (2013) denomina de “labirintos criminais” esses caminhos que o detetive percorre, para ela a narrativa policial se constrói dentro desse labirinto de elementos. Em *As iniciais*, muito mais do que labirintos criminais, observamos labirintos identitários, a partir de um jogo de identidades representadas por iniciais, as quais, tal como as identidades das personagens, não são decifradas.

Além disso, enquanto Garcia-Roza (2005) alude a Poe, Carvalho (1999) menciona Agatha Christie em uma passagem do jantar, quando uma das convidadas conta a história de seu livro, que apresenta características policiais, e então outro convidado à mesa sugere: “[...] é uma espécie de Agatha Christie?” (CARVALHO, 1999, p. 58). Nessa fala, podemos observar que o autor demonstra ter conhecimento da estrutura narrativa de Agatha Christie. Ainda, pode-se considerar que a alusão refere-se à semelhança entre *As iniciais* e *O caso dos dez negrinhos* (1939), no qual dez pessoas que cometeram crimes terríveis são convidadas para um jantar em uma ilha, onde cada uma é assassinada misteriosamente.

O caso dos dez negrinhos possui um final fechado, o qual deixa clara a descrição da morte de cada uma das personagens. Em *As iniciais*, diferente disso, temos um final aberto: não sabemos o destino certo da maioria das personagens, todavia tem-se a alusão à possível futura morte delas, devido à doença que perpassa a história. No livro de Agatha Christie o assassino era um juiz que estava aniquilando as pessoas devido aos crimes que elas cometeram anteriormente e saíram impunes, enquanto no livro de Bernardo Carvalho o antagonista seria quem enviou a caixinha ao narrador, no entanto a identidade dessa pessoa e a causa desse curioso presente não são revelados.

Chauvin (2017) considera *O caso dos dez negrinhos* um romance de ampulheta, pois os personagens vão sumindo pouco a pouco. O mesmo ocorre em *As iniciais* (1999), com a morte das personagens no decorrer dos anos devido à doença enigmática. Ademais, o autor aponta como característica fundamental no romance de Agatha Christie a questão da ênfase estar no enredo e não nos personagens. E, somente “à medida em que a situação se torna mais complexas, as criaturas entram em conflito consigo mesmas” (CHAUVIN, 2017, p. 85). Assim, observa-se que o enredo é que as move, e não o contrário, como se tudo já estivesse destinado a acontecer. Esses aspectos também são encontrados no romance de Carvalho (1999), pois a perturbação mental do narrador só ocorre a partir do enredo misterioso que o envolve e o empurra para dentro do mistério das iniciais da caixinha.

Configurações detetivescas modernas versus contemporâneas

As configurações detetivescas da literatura policial tradicional, representadas, principalmente, por Agatha Christie, Conan Doyle e Edgar Allan Poe, ainda se fazem presentes nos dias de hoje, como observamos na análise de *As iniciais* e de *O silêncio da chuva*. Contudo, vêm sofrendo mudanças em certos aspectos, as quais, de acordo com Nebias (2010), são esperadas, pois representam um modelo de releitura que segue as transformações de sua época.

A necessidade do gênero policial de se reestruturar advém de uma imposição contemporânea que ultrapassa os limites da literatura. Como Nebias (2010) enfatiza, devido ao sistema investigativo precário do Brasil, ineficiente na maior parte dos casos criminais, fica bastante distante da realidade pensar em um detetive tão eficaz. Assim sendo, criou-se uma personagem mais humana. Não obstante, Albuquerque (1979) aponta que “o Brasil já tem uma literatura própria no gênero policial baseada em fatos verídicos” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 217).

Para Nebias (2010), há uma reinvenção do detetive, pois, segundo a autora, “[...] o detetive clássico ou tradicional é o modelo de herói moderno, infalível, representante da ordem. Com o romance negro, surge um novo tipo de herói, mais próximo da realidade, mas que ainda representa a ordem” (NEBIAS, 2010, p. 7). Podemos comprovar isso ao lermos na trama de Garcia-Roza (2005), a partir do inspetor Espinosa, o qual expressa sentimentos, comete erros e até mesmo se envolve amorosamente com suspeitos do crime.

- Alguém vai lhe acompanhar quando voltar para casa?
 - Isso é um oferecimento?
 - É uma preocupação, mas pode ser um oferecimento.
 - Ninguém vai me acompanhar. Aceito sua oferta. Devo sair por volta das oito horas.
 - Não saia antes de eu chegar.
- Eram dez para as sei. Achei melhor sair antes que o tráfego em direção à zona sul ficasse engarrafado. No percurso fiz fantasias inconfessáveis. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 89)

O trecho selecionado é parte de uma conversa entre Espinosa e uma das suspeitas do crime que ele investigava, nota-se o interesse amoroso que o detetive nutria por ela, o que no romance policial tradicional seria inadmissível, pois o único comprometimento do detetive deveria ser com o mistério a ser solucionado.

Enquanto isso, na narrativa de Poe (2015), temos uma figura detetivesca absolutamente focada nos processos mentais de raciocínio que possibilitam a compreensão do caso e, conseqüentemente, seu esclarecimento. Essa é uma figura idealizada, imaginada como detentora de uma faculdade mental de difícil acesso ao homem comum, não é mera engenhosidade. Como destaca o narrador, é uma capacidade analítica restrita a poucos.

A capacidade analítica não deve ser confundida com a simples engenhosidade; pois embora o dono de uma mente analítica seja necessariamente engenhoso, o homem engenhoso é muitas vezes notavelmente incapaz de análise [...] Entre a engenhosidade e a capacidade analítica existe uma diferença ainda maior, na verdade, do que entre a fantasia e a imaginação, mas de caráter muito estritamente análogo. Verificar-se-á, com efeito que os dotados de engenho são sempre fantasiosos e que os verdadeiramente imaginativos nunca são outra coisa senão dados à análise. (POE, 2015, p. 304)

Nota-se que essa faculdade de resolução de Auguste Dupin é bastante distante da dos homens comuns. Ele é altamente idealizado, visto como dono de uma grandiosa capacidade dedutiva que o torna único, semelhante a um super-herói de histórias de ação e até mesmo ao dândi, de Baudelaire. Por mais que possa haver traços de engenhosidade em outros homens, esta, de acordo com o narrador, não deve, sob hipótese alguma, ser comparada à tamanha magnitude inteligível de Dupin.

Baudelaire (1996) apresenta o dândi como um homem de altíssimo padrão estético, gosto refinado e intelectual. Essa figura se aproxima muito do detetive tradicional, Auguste Dupin, que tinha um vocabulário rebuscado, andava pelas ruas de Paris apenas à noite, a fim de observar mais poeticamente o espaço, e frequentava as livrarias e bibliotecas mais elegantes da cidade, sempre em busca de livros para leitores de grau intelectual elevado.

Por outro lado, Espinosa anda pelos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, fala palavras de baixo calão, compra seus livros no sebo da esquina, almoça no McDonald's, sofre por amor e, apesar de conseguir encontrar pistas no mistério que segue, não consegue decifrá-las apenas analisando-as mentalmente. Sua inteligência tem limites, seus raciocínios não são peculiares. É um personagem próximo ao homem comum.

Pode-se pensar, então, que a principal diferença entre o detetive de Poe (2015) e o de Garcia-Roza (2005) é que o primeiro é idealizado enquanto o segundo é humanizado. Percebemos que as características deles são semelhantes às suas respectivas épocas. Enquanto na primeira, pedia-se à literatura que criasse o homem ideal, a fim de suprir as lacunas do real, na segunda sugere-se que o detetive se aproxime da realidade para que se possa dar credibilidade às suas palavras e atos.

No que condiz ao detetive contemporâneo de Bernardo Carvalho (1999), é relevante destacar primeiramente "o que é o contemporâneo". O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) evidencia que é realmente contemporâneo aquele que não se adequa ao seu tempo, ou seja, que é inatual, mas que justamente por isso é capaz de compreender muito melhor a época em que vive. Dessa maneira, o autor sublinha que "[...] a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo" (AGAMBEN, 2009, p. 57). Para ele, quem se adapta muito bem à época em que vive não pode ser nunca considerado contemporâneo, pois não conseguem realmente compreendê-la.

Nesse sentido, em *As iniciais*, observamos a presença de um detetive contemporâneo. O narrador-personagem que se coloca no papel de detetive é uma figura desajustada dos padrões de sua época, é um escritor peculiar, com perturbações significativas, passando por uma crise existencial de identidade.

Ainda, em Poe (2015) e Garcia-Roza (2005), temos o que se encaixa na configuração *whodunnit*?¹⁰, que é iniciada pelo assassinato de um personagem

10 Termo abreviativo do inglês "who has done it?", que pode ser interpretado como "quem matou?". É um conceito das narrativas policíacas que surge com Poe em "Os crimes da Rua Morgue" (1841) e consiste no assassinato de uma das personagens e no processo investigativo para descobrir quem o matou.

relevante e seguida por uma trilha alegórica de indícios, acusados e segredos. No final (fechado), apresenta-se a solução do mistério, bem como todas as respostas para as questões lançadas anteriormente.

Já em Carvalho (1999), temos a percepção *noir*¹¹, construída a partir de uma camada de suspense, com flashbacks e muitas reflexões por parte do narrador ou personagens. Nas narrativas de *noir* não é necessário haver uma resolução completa do mistério, como constata-se em *As iniciais*, que tem um final aberto.

De acordo com Nebias (2010), pensar nessa transgressão da narrativa policial tradicional para a de *noir*, implica, portanto, pensar na mudança da resolução pelo método dedutivo tradicional para a ação real. Verifica-se isso em *As iniciais* a partir do caso não resolvido da definição das iniciais da caixinha recebida pelo narrador. Ao contrário do detetive clássico, o contemporâneo não consegue solucionar o mistério apenas com o “poder dedutivo de sua mente”, é necessária a ação. Podemos classificar como ação, o momento em que o narrador, na posição de detetive, se dirige àquele que ele crê ter visto na noite em que recebeu o objeto, para questioná-lo a respeito dos ocorridos no jantar do mosteiro.

Ricardo Piglia (2004) destaca que um conto, sempre conta duas histórias, já Tzvetan Todorov (1970), por sua vez, pensou na questão da dualidade de histórias da narrativa policial, evidenciando que esta também é construída por duas histórias, sendo a primeira a do crime, ou de algo que precisa ser esclarecido, e a segunda toda a jornada em busca do desvendamento da primeira.

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito[...] Podem-se ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta “o que se passou efetivamente”, enquanto a segunda, a do inquérito, explica como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela. (TODOROV, 1970, p. 94-95)

11 O termo *noir*, ou *roman noir*, vem do francês e pode ser traduzido para o português como “romance negro” ou “romance de enigma”. Ele se difere do “*whodunnit*?” porque geralmente apresenta um final aberto; o obscuro das narrativas de *noir* consiste no mistério que não é revelado.

Essa configuração da literatura policial é vista tanto no romance contemporâneo, a partir de Garcia-Roza (2005) e Carvalho (1999), quanto no romance moderno, de Poe (2015). Ambos apresentam inicialmente um nó (primeira história), que precisa ser desenrolado para entender o que realmente aconteceu (segunda história ou história debaixo). O que liga uma a outra é a investigação.

Poe (2015) traz a história do curioso assassinato de mãe e filha na rua Morgue em primeiro plano, e em um segundo, pelas mãos de Dupin, o caso é desvendado, revelando que na verdade o assassino é um gorila que fugiu do dono e enraivecido comete o delito.

Da mesma maneira, Garcia-Roza (2005), em um momento inicial, lança o tema de um possível assassinato de um milionário e, no final, descobre-se que na verdade foi suicídio. Carvalho (1999) apresenta como primeira história a entrega da caixinha ao narrador e como segunda a busca do sentido do "presente".

Contudo, quem melhor constrói essa estrutura tradicional da narrativa policial é a "dama do crime", Agatha Christie. A autora utiliza uma escrita objetiva, mas de tamanho magnetismo que chega a ser quase que hipnótica. Logo no início de seus livros, joga ao leitor a trama: um assassinato, alguns suspeitos e poucas pistas, como primeira história; na segunda, é que entra o detetive, na maioria de seus casos, Hercule Poirot e Miss Marple. A partir dessa figura detetivesca toda a segunda história é percorrida, debruçando-se nos fatos e indícios deixados pelo criminoso, e ao final temos a resolução do mistério, a resposta para a pergunta "quem matou?".

Dessa forma, pode-se inferir que enquanto o detetive Poirot e o Espinosa estão exercendo sua profissão, Miss Marple, Dupin, e o narrador de Carvalho estão momentaneamente posicionados com o "cargo" detetivesco. No entanto, observa-se que ambos apresentam as características primordiais do detetive: a determinação para resolver o enigma que os cerca.

Considerações finais

A narrativa policial brasileira contemporânea se reinventa constantemente, de acordo com o desenvolvimento da sociedade, atingindo caráter verossímil e,

sobretudo, desdobrando-se pelas linhas *roman noir* e *whodunnit*. Dessa forma, traz as configurações detetivescas criadas por Edgar Allan Poe, em 1841, e posteriormente seguidas por Conan Doyle e Agatha Christie, porém de maneira atualizada, considerando o contexto de sua época.

Partindo dessa análise e da comparação feita a partir das configurações detetivescas do romance policial tradicional ou clássico, advindo do modernismo, ao contemporâneo brasileiro, representado aqui por Bernardo Carvalho e Luiz Alfredo Garcia-Roza, constatou-se que, enquanto os detetives literários modernos eram idealizados, vistos como grandes heróis perfeitos, os contemporâneos são humanizados, já que nem sempre conseguem desvendar os casos criminais sozinhos, o que faz jus ao detetive da vida real, que pode errar e necessita de auxílio. Todavia nota-se que, mesmo que as personalidades e características das personagens – assim como os aspectos das configurações detetivescas – se diferenciem parcialmente entre o moderno e o contemporâneo, ainda há detetives, casos enigmáticos, pistas e suspeitos, os quais são considerados os grandes marcos iniciais de toda a sequência policial.

Em parte, não sabemos mais diferir com precisão vítimas e vilões, pois como forma de reflexo da sociedade, que é heterogênea, quebrou-se o paradigma da totalidade do caráter das personagens. Nesse sentido, os romances de detetive mostram que todos têm segredos a serem desvendados, independentemente de serem ou não os culpados do problema inicial da trama, o que prova que o caráter de crítica social, explícito no gênero policíesco desde a sua inauguração, ainda está presente. Portanto, a grande essência da literatura policial permanece!

Referências

AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo? *In*: AGAMBEN, G. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ALBUQUERQUE, P. M. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALVINO, I. Para que ler os clássicos? In: CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CARVALHO, B. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CHAUVIN, J. P. *Crimes de festim: ensaios sobre Agatha Christie*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

FRANCO, A. A. *Labirintos perdidos: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010)*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GARCIA-ROZA, L. A. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAGRI, M. M. Figurações da AIDS em *As Iniciais*, de Bernardo Carvalho. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 29, p. 445-460, 2016.

NEBIAS, M. M. R. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. *Fólio: Revista de Letras*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 9-20, 2010.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, R. Sobre el género policial. *In*: PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Lectulandia, 1986. p. 32-34.

POE, E. A. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PONTES, M. *Elementares notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisseia, 2007.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIMÃO, S. L. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. *In*: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-104.

submetido em: 15 ago. 2019 | aprovado em: 17 dez. 2019