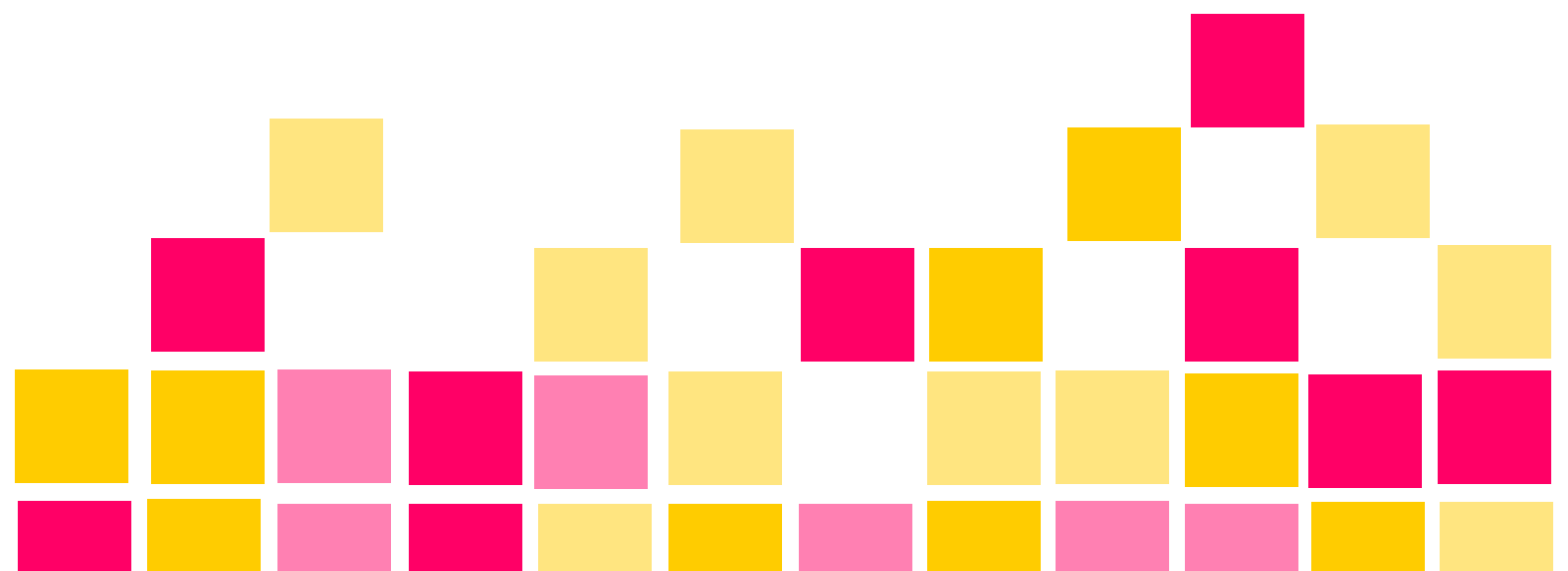


RUMORes

número 29 | volume 15
Janeiro - Junho 2021





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 29, V. 15 (2021)

Janeiro – Junho de 2021

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

DOAJ
Latindex
LatinRev
Portal SEER
Portal de Periódicos da Capes
WZB

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Assistente

Andrea Limberto Leite
(Senac)

Conselho Científico e Editorial

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Athina Karatzogianni
(University of Leicester)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Catherine Driscoll
(University of Sydney)

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniel Gambaro
(Universidade Anhembi Morumbi)

Eduardo Victorio Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eliza Bachega Casadei
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

Ercio Sena
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de Brasília)

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

Fernanda Elouise Budag
(Faculdade de Paulus de Comunicação)

Fernando Resende
(Universidade Federal Fluminense)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene de Araújo Machado
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti
(Universidade Metodista 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)

Juliana Doretto
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Laura Loguerccio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Lidia Marôpo
(Instituto Politécnico de Setúbal)

Manuel Fernández-Sande
(Universidad Complutense de Madrid)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio de Vasconcellos 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)

Maria Luisa Sanchez Calero
(Universidad Complutense de Madrid)

Maria José Brites
(Universidade Lusófona do Porto)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade Anhembi Morumbi)

Oscar Armando Jaramillo García
(Fundación Universitaria del Área Andina e Universidad Tecnológica de Pereira)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade de São Paulo)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

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

Sam Bouricer
(Université de Lille)

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira
(Universidade do Minho)

Vander Casaqui
(Universidade Metodista de São Paulo)

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

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Equipe Editorial

Amanda Souza de Miranda
(Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas
(Centro Universitário Campo Limpo Paulista)

Eduardo Paschoal de Sousa
(Universidade de São Paulo)

Jennifer Jane Serra
(Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman
(Universidade de São Paulo)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venanzoni
(Universidade de São Paulo)

Viviane Garbelini
(Universidade de São Paulo)

Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes

Diretora

Brasilina Passarelli

Vice-Diretor

Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Eduardo Vicente

Vice-Coordenador

Atilio Avancini

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Lucas Giron

Diagramação

Tikinet | Nicole de Abreu e Pamela Silva

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..... 8

APRESENTAÇÃO.....11

DOSSIÊ

Mídia e memória da ditadura brasileira: a história e os usos políticos do passado.....16

Ana Paula Goulart Ribeiro, Rachel Berthol

A memória da ditadura militar e seu uso como estratégia de marketing na sociedade do espetáculo 38

Cláudio Novaes Pinto Coelho

Memória, poder e verdades: disputas de sentidos no acionamento do memorável caso do Fundão59

Mozahir Salomão Bruck, Herom Vargas, Jeane Moreira

Sarau Asas Abertas: memórias e resistência em forma de imagens visuais e de poemas 88

Barbara Heller, Vima Lia de Rossi Martin, Anderson William

Marzinhowsky Benaglia, Fernanda Mendes Soares Barreiros

Os quadrinhos silenciosos contra a memória de silenciamento dos queer: identidade e sexualidade em Quadrinhos Queer..... 115

Guilherme Sfredo Miorando

Memórias do futuro, utopias e heterotopias em territórios rurbanos: os sete povos do norte de Minas	138
<i>Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Marco Antonio Bin, Débora Regina Bacega</i>	
Imagens da memória: a pandemia nas projeções urbanas.....	160
<i>Carlos Falci</i>	
TEMAS LIVRES	
Inquietações da adolescência: da redoma da Casa Grande ao mergulho no tempo presente da cidade	177
<i>Ismail Xavier</i>	
Os nomes da violência contra as mulheres: das narrativas no jornalismo	205
<i>Mayra Rodrigues Gomes</i>	
Micro-história italiana e jornalismo em Expectativa de vida: vinte anos e Mães vivas de uma geração morta	235
<i>Francisco Aquinei Timóteo Queirós</i>	
Complexidade e compreensão em reportagens sobre a migração de refugiados africanos: a narrativa jornalística de Paulo Moura.....	257
<i>Mauro de Souza Ventura, Tayane Aidar Abib</i>	
A grande novidade do rádio na internet é o... áudio!	277
<i>Eduardo Vicente</i>	
Oferta de produção audiovisual durante a pandemia de Covid-19: estratégias e adaptações da Rede Globo e Netflix.....	300
<i>Mônica Rodrigues Nunes, Ana Paula Silva Ladeira Costa</i>	

A poética da entrevista no documentário O país de São Saruê.....329

José Francisco Serafim, Renato Meira dos Santos Filho

Estranho encontro (1958) e o estilo nascente de Walter Hugo Khouri..348

Gabriel Henrique de Paula Carneiro

**Maldito bem dito, Bendito mal dito: construções discursivas a partir da
trajetória de Itamar Assumpção373**

Larissa Caldeira, Jorge Cardoso Filho



EDITORIAL

Qual o papel da estética na resistência à violência?

RuMoRes, revista científica dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias propõe, neste número, indagar como as diversas produções e práticas midiáticas podem nos ajudar a resistir contra violências do passado e do presente. Os artigos publicados nesta 29ª edição nos lembram do percurso pela memória como construção, como valor, como narrativa que nos erige e fornece possibilidade de enfrentamentos. Codificar, nessas análises críticas, o resgate de uma memória midiática devolve mobilidade à construção e desconstrução de imaginários e, com isso, não se pretende um dizer sem efeitos, mas, ao contrário, pronto para a ação e a interferência social.

Assim é que publicamos o Dossiê “Mídia e memória: visibilidades e resistências”, organizado por Jennifer Jane Serra e Rosana de Lima Soares, com artigos que abordam os efeitos de sentido muito presentes em produções midiáticas que lidam com a memória e seu par – o esquecimento –, em um pacto pela resistência política. Apontamos especialmente tal resistência na América Latina, em que as teorias dedicadas a discutir e identificar subjetividades chegam pelas brechas: não fazem outra coisa que desviarem brilhantemente o caminho para proporem uma relação profícua entre o individual e o coletivo, entre o ficcional e o factual, sendo férteis para lançar, em nossos territórios, novas perspectivas sobre como pensar as diversidades. Aportes teóricos e produções históricas se mesclam a possibilidades de renovação numa materialidade em que passado, presente e futuro estão condensados.

No corpo da edição, por sua vez, temos um primeiro conjunto de artigos que lidam com *imagens de diferentes tipos de violência*, aquelas do racismo, as de gênero, as geracionais, as desterritorializadas. Ismail Xavier, em “Inquietações

da adolescência: da redoma da Casa Grande ao mergulho no tempo presente da cidade”, analisa o filme *Casa Grande*, de Felipe Barbosa (2014), buscando a repetição de processos de exclusão arraigados na sociedade brasileira e revividos na trajetória da vida de um adolescente que começa a ganhar a cidade do Rio de Janeiro. Mayra Rodrigues Gomes, em “Os nomes da violência contra as mulheres: das narrativas no jornalismo”, recupera como o jornalismo está reportando casos de violência contra as mulheres ao refletir os altos índices observados já em 2018 e que podemos extrapolar hoje em tempos pandêmicos. “Micro-história italiana e jornalismo em *Expectativa de vida: vinte anos e Mães vivas de uma geração morta*”, de Francisco Aquinei Timóteo Queirós, parte da prática jornalística de Eliane Brum no livro *O olho da rua*, observando a entrada de sujeitos comuns nas narrativas e como seus relatos importam. E, em “Complexidade e compreensão em reportagens sobre a crise humanitária: a narrativa jornalística de Paulo Moura”, Mauro de Souza Ventura e Tayane Aidar Abib procuram caminhos para testemunhar a crise de refugiados analisando o trabalho de Paulo Moura em *Passaporte para o céu* (2005).

A resistência pode também significar poéticas e políticas latentes, que se condensam no presente para dar curso a narrativas que renovam as possibilidades técnicas e históricas nas mídias. Eduardo Vicente, em “A grande novidade do rádio na internet é o... áudio!” recupera certa história construída sobre o rádio para encontrar nela mesma as respostas para o entendimento das possibilidades expressivas mais atuais das mídias sonoras e seus usos sociais, como no *podcasting*. Mônica Rodrigues Nunes e Ana Paula Silva Ladeira Costa, em “Oferta de produção audiovisual durante a pandemia da Covid-19: estratégias e adaptações da Rede Globo e Netflix”, recuperam os acordos que tornaram possíveis a inserção da plataforma no Brasil e debatem, a partir dela, sobre a lógica do excesso e da letargia, do internacional e do local, e suas interações no campo da produção e da recepção.

Em “A poética da entrevista no documentário *O país de São Saruê*”, José Francisco Serafim e Renato Meira dos Santos Filho analisam o audiovisual de 1971, dirigido pelo cineasta paraibano Vladimir Carvalho, julgando o reducionismo sobre as

falas dos entrevistados e a minimização de opiniões divergentes. Gabriel Henrique de Paula Carneiro, em “*Estranho encontro* (1958) e o estilo nascente de Walter Hugo Khouri”, investiga se o estilo do diretor já estaria presente em seu segundo documentário enquanto modernidade e composição de atmosfera. Em “Maldito bem dito, bendito mal dito: construções discursivas a partir da trajetória de Itamar Assumpção”, Larissa Caldeira e Jorge Cardoso Filho discutem relações de poder desenhadas por regimes de verdade e questionam se articulações estético-políticas dependem, de fato, de temporalidades e historicidades.

Atravessando as aparentes separações entre estética e política, técnica e conteúdo, realidade e ficção, a aposta dos artigos desta edição – e que reforçamos – é a de que o combate aos variados tipos de violência se faz (também e especialmente) a partir de imaginários que possam sonhar outros mundos quando a realidade se mostra sombria. Que haja repertório para todas e todos desafiarmos os futuros próximos e transformarmos os distantes por meio de melhores projeções do hoje nas mídias. Boas leituras!

MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas

junho de 2021

APRESENTAÇÃO

Mídia e memória: visibilidades e resistências

Nas últimas décadas, a memória tem sido um objeto de representação recorrente em produções midiáticas, acompanhando o movimento de valorização do passado que emergiu nos discursos culturais e políticos do final do século XX. Nos diferentes trabalhos dedicados ao tema, como *Seduzidos pela memória* (2000) e *Culturas do passado-presente* (2014), Andreas Huyssen analisa a predominância do passado no presente a partir da formação de uma cultura e política da memória, e de sua globalização, refletindo sobre como a inter-relação da cultura memorialista com a indústria cultural e midiática transformou a memória em uma mercadoria consumida em massa e acabou por impulsionar também o esquecimento, com suas lembranças perecíveis. À cultura memorialística cruzam-se outros fenômenos contemporâneos que intensificam o protagonismo da memória na produção midiática, em especial a valorização da subjetividade e os novos ordenamentos de produção e consumo das artes, e da comunicação, propiciados pela era digital.

Se, por um lado, a massificação da memória pela indústria cultural e pela mídia promove sua banalização, os processos de revisão histórica realizados por minorias políticas e movimentos sociais, marcados por relatos pessoais e intenso recurso à memória, configuraram-se como uma forma de resposta e de resistência a políticas de silenciamento empreendidas por Estados e outros agentes políticos opressores. No contexto da América Latina, a subjetividade eclodiu especialmente na produção literária e audiovisual, por meio de narrativas biográficas e autobiográficas que demonstraram a importância das histórias pessoais e familiares para o alcance de visibilidade e participação na historiografia e escrita da memória nacional.

Nesse sentido, Beatriz Sarlo, em *Tempo passado* (2007), aponta que a valorização do testemunho como fonte para a reconstituição da história é um dos

indícios da guinada subjetiva nos discursos contemporâneos, a qual abarca tanto a revalorização do indivíduo como a necessidade de reconstituição da verdade – sobretudo histórica – a partir da rememoração da experiência. A memória individual converte-se, nesse contexto, em ferramenta política de contestação a versões oficiais da história e de acesso a outros pontos de vista, assim como permite recuperar histórias invisibilizadas ou que sofreram a tentativa de extinção, como a de indivíduos e comunidades socialmente marginalizados.

Acompanhando o movimento de subjetivação dos discursos e de protagonismo do passado no presente, a representação da memória em produções midiáticas tem se expandido para formatos não tão convencionais, como animações, quadrinhos, mídias digitais, podcasts e outros meios, revelando novos agentes produtores de conteúdo e inserindo outros pontos de vista nos discursos midiáticos. No conjunto dessas produções, destacam-se as narrativas que se movem entre os campos do factual e do ficcional, que mesclam convenções de gêneros estilísticos e adotam estruturas de produção mais horizontais, renovando tanto as abordagens discursivas como também as formas de produção e distribuição das mídias.

Dentro dessa conjuntura, este Dossiê tem como proposta apresentar reflexões sobre como a memória tem sido tensionada em produções culturais e midiáticas contemporâneas, por meio da produção de grandes veículos de comunicação ou de minorias sociais e ativistas políticos que recorrem ao poder eloquente do testemunho como arma para a promoção de políticas reparadoras, para a resistência a formas de opressão, afirmação identitária ou alcance de visibilidade social, com trabalhos em diferentes modalidades midiáticas e abordagens narrativas, sejam elas jornalísticas, literárias ou audiovisuais.

As relações entre mídia e memória são trabalhadas em diferentes perspectivas nos sete artigos que compõem o Dossiê, que se inicia com o texto “Mídia e memória da ditadura brasileira: a história e os usos políticos do passado”, de autoria de Ana Paula Goulart Ribeiro e Rachel Berthol. Tendo em vista os modos de funcionamento das mídias e os estudos de memória, as autoras examinam a relação da mídia nacional com o atual momento de debates, disputas e tentativas

de silenciamento do passado sobre a ditadura civil-militar brasileira, analisando o processo de conflito em torno da memória nacional sobre a ditadura, o qual se tornou mais intenso no governo de Jair Bolsonaro e na pandemia de Covid-19. Em sintonia, Cláudio Novaes Pinto Coelho aborda a memória da ditadura brasileira a partir de seu uso recente como estratégia de marketing pelo jornal *Folha de S.Paulo*, no artigo “A memória da ditadura militar e seu uso como estratégia de marketing na sociedade do espetáculo”. Recorrendo a uma perspectiva histórica sobre os produtos midiáticos que tematizaram o período da ditadura militar, o autor analisa até que ponto as produções midiáticas produzidas no Brasil, especialmente a campanha do referido jornal, podem ser consideradas como contribuições reais para o conhecimento histórico desse período.

A memória como objeto de disputa na produção de sentidos é também tematizada por Mozahir Salomão Bruck, Herom Vargas, Jeane Moreira e em “Memória, poder e verdades: disputas de sentidos no acionamento do memorável no caso do Fundão”, com a análise comparativa das narrativas divergentes do jornal comunitário *A Sirene* e dos vídeos de *storytelling* da Fundação Renova, entidade responsável pela mobilização para a reparação dos danos causados pelo crime socioambiental ocorrido em Minas Gerais, com rompimento da Barragem do Fundão em 2015. Nesse texto, a memória dos moradores atingidos é matéria-prima das produções midiáticas mencionadas e as diferentes abordagens revelam os conflitos, as disputas e os jogos de poder em torno da memória compartilhada sobre o ocorrido, ecoando as observações de Jacques Le Goff em *História e memória* (2003), sobre como a memória coletiva pode ser tanto um instrumento como um objeto de poder.

Em “Sarau Asas Abertas: memórias e resistência em forma de imagens visuais e de poemas”, Barbara Heller, Vima Lia de Rossi Martin, Anderson William Marzinhowsky Benaglia e Fernanda Mendes Soares Barreiros chama atenção para a importância de grupos sociais excluídos e estigmatizados pelas mídias participarem na construção da memória coletiva, ao analisar as memórias produzidas por mulheres em situação de privação de liberdade publicadas no

livro *Sarau Asas Abertas*, coletânea de poemas de mulheres aprisionadas na Penitenciária Feminina da Capital (PFC), em São Paulo. Os autores identificam no texto e imagens do livro o recurso à memória como estratégia de resistência à invisibilidade e ao silenciamento que essas mulheres enfrentam na sociedade, com uma estigmatização que repercute na abordagem de suas histórias pela imprensa de modo geral. A reação contra o silenciamento de um grupo socialmente marginalizado é tema também do texto de Guilherme Sfredo Miorando, “Os quadrinhos silenciosos contra a memória de silenciamento dos queer: identidade e sexualidade em Quadrinhos Queer”, que analisa a expressão do silêncio em narrativas gráficas produzidas por pessoas *queer*, no livro *Quadrinhos Queer*, em correspondência com a falta de voz que elas sofrem socialmente. Nos quadrinhos silenciosos analisados pelo autor, a expressão da arte e da memória são meios para construir representações e representatividades, assim como para romper com o silenciamento social e com o senso comum envolvendo pessoas *queer*.

O conceito de “memória do futuro” é articulado no texto “Memórias do futuro, utopias e heterotopias em territórios rurbanos: os sete povos do norte de Minas”, por Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Marco Antonio Bin e Débora Regina Bacega, que analisaram a produção escrita e audiovisual disponível na internet de organizações não governamentais que atuam junto a comunidades tradicionais do norte de Minas. Buscando compreender como se dão as relações entre memória, utopia e heterotopias nos espaços dessas comunidades, as autoras e o autor examinaram como as memórias tradicionais das comunidades são convertidas em arquivos digitais e, articuladas com uma memória midiática, podem ser acessíveis no futuro. Fechando o Dossiê, Carlos Falci examina a produção recente da rede/coletivo de projetionistas “Projetemos”, disponibilizada no Instagram, com a temática da pandemia da Covid-19 e da vacinação no Brasil, traçando uma relação entre projeções urbanas e memória. Considerando o perfil da rede “Projetemos” como um tipo de arquivo dinâmico, o autor investiga de que forma a memória da pandemia no Brasil é constantemente refeita, tanto de forma efêmera, nas projeções em espaços abertos, como de maneira perene, em plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual da internet.

A diversidade de produções – e de formatos artísticos e comunicacionais analisados pelas autoras e autores deste Dossiê – atesta como o interesse pela memória e sua interrelação com a produção midiática é um fenômeno que vem florescendo na era digital. O registro de memórias em produções artístico-culturais e no jornalismo, e a análise de discursos que atuam na construção e visibilização de memórias sob disputa, ignoradas ou silenciadas, constituem os principais objetos examinados pelos autores citados. Espera-se, com este Dossiê, apresentar uma contribuição para a ampliação e atualização dos estudos e reflexões sobre a conexão entre mídia e memória, expondo como essa relação se faz relevante para a compreensão dos processos sociais, culturais, identitários e históricos vividos hoje.

Jennifer Jane Serra

Rosana de Lima Soares

junho de 2021

Mídia e memória da ditadura brasileira: a história e os usos políticos do passado

Media and memory of the Brazilian dictatorship: the history and political uses of the past

Ana Paula Goulart Ribeiro¹, Rachel Bertol²

1 Professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: anapaula.goulart@eco.ufrj.br.

2 Professora adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: rachelbertol@id.uff.br.

Resumo

O objetivo do artigo é discutir até que ponto a sociedade brasileira se encontra em um novo momento de debates e controvérsias sobre a ditadura militar, levando-se em conta aportes dos estudos de memória e sua relação com as mídias. Esse processo teria começado a se tornar mais evidente desde o *impeachment* de Dilma Rousseff em 2016, e os primeiros meses da pandemia de Covid-19 seriam um momento de inflexão e intensificação desse curso. Sugerimos que há configurações midiáticas específicas que teriam contribuído para o silenciamento dessa questão na sociedade ao longo de muitos anos e, agora, sua retomada. Destaca-se o fato de que o processo recente foi iniciado em grande parte nos segmentos de extrema-direita.

Palavras-chave

Memória, mídia, ditadura militar.

Abstract

This article aims to discuss the extent to which Brazilian society finds itself in a new moment of debates and controversies about the military dictatorship, considering contributions from memory studies and its relationship with the media. This process would have started to become more evident since the impeachment of Dilma Rousseff in 2016; the first months of the Covid-19 pandemic can be considered a moment of inflection and intensification of this course. We suggest that there are specific media configurations that contributed to the silencing of this issue in the past and its resumption now. We emphasize the fact that this recent process was initiated to a large extent in far-right segments.

Keywords

Memory, media, military dictatorship.

"Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens."

Jacques Le Goff (2003, p. 471).

Durante os muitos meses em que a pandemia de Covid-19 se aprofundou no Brasil, no primeiro semestre de 2020, o país passou por uma experiência bastante peculiar de sofrimento. Em imagens amplamente difundidas na mídia, com grande impacto, foi possível ver – primeiramente na Amazônia – filas de centenas de covas cavadas às pressas, para os muitos mortos que se empilhavam por causa da doença, enterrados praticamente sem possibilidade de velório por parte de familiares e amigos. A imagem remetia e se emaranhava a outra narrativa de luto, que, embora mais distante temporalmente, possui ressonância na memória nacional: aquela relativa aos desaparecidos políticos na ditadura militar (1964-1985), dos quais as famílias também não puderam se despedir.

A sobreposição desses dois momentos pode à primeira vista soar esdrúxula (como a enciclopédia chinesa de Borges), mas os meses de chegada do vírus da Covid-19 ao país, quando houve uma tentativa de quarentena um pouco mais estrita, entre meados de março e junho de 2020, foram também meses em que se intensificaram atos e gestos simbólicos a favor do regime militar, evocando um retorno ao passado. Ao longo de várias semanas, aos domingos, o próprio presidente da República, Jair Bolsonaro, descia a rampa do Planalto para saudar apoiadores que defendiam *slogans* autoritários, acirrando a tensão em torno da memória da ditadura. Na mídia, acabou sendo inevitável entrelaçar o que acontecia no quadro da pandemia com os fatos do nosso passado recente. Um momento em que isso ficou evidente se deu quando o governo federal buscou dificultar o trabalho de jornalistas para divulgar o número de vítimas do vírus, que crescia exponencialmente. O governo estaria realizando, chegou-se

a afirmar na época, o equivalente ao crime de “ocultação de cadáveres”³ que os militares praticaram na ditadura.

A presença de um general na liderança do Ministério da Saúde, assim como a de outros militares em cargos do poder Executivo, é um dos muitos fatos que vêm trazendo à tona a memória da ditadura de forma mais evidente na sociedade brasileira. Capitão reformado, Bolsonaro nunca escondeu seu apreço à ditadura militar e gosta de elogiar e enaltecer a atuação de torturadores do regime. Não seria o caso aqui de listar os inúmeros episódios em que demonstrou sua simpatia, mas pode ser útil lembrar de um vídeo que circulou nas redes sociais em que o presidente conversa em Davos com Al Gore, ex-vice-presidente dos Estados Unidos. No breve diálogo, o norte-americano diz que é um grande amigo de Alfredo Sirkis⁴, ao que Bolsonaro reage afirmando que “lá atrás fui inimigo de Sirkis na luta armada”. Diante do constrangimento, sintetiza sua visão: “A história recém-passada no Brasil dos militares foi muito mal contada. A verdade sempre aparece”⁵. À primeira vista, o vídeo faz rir opositores do presidente – porque Al Gore parece tê-lo deixado sem graças –, mas o efeito de sua declaração sobre a narrativa histórica é ambíguo. Pode-se duvidar se o vídeo é realmente negativo a seu respeito. Vejamos.

Não foi a primeira vez que Bolsonaro faz referência à história da ditadura. Quanto a isso, um momento de alto simbolismo ocorreu na entrevista que concedeu ao canal GloboNews, no período da campanha eleitoral, quando ironicamente elogiou a posição do Grupo Globo nos anos do regime. Sua fala levou a emissora a escrever uma resposta de desagravo na mesma hora, lida ainda durante o programa pela jornalista Miriam Leitão que coordenava a entrevista (realizada em 3 de agosto de 2018). Em 2013 – na esteira dos protestos que abalaram o país em junho –, o Grupo

3 “Ao sonegar informações, o presidente atenta contra a saúde pública e repete dois crimes da ditadura: a censura e a ocultação de cadáveres. Nos anos 70, o regime militar tentou esconder uma epidemia de meningite. Não funcionou na época e não tem chance de funcionar agora, na era da comunicação instantânea” (FRANCO, 2020).

4 Alfredo Sirkis (1950-2020) foi um político brasileiro, um dos fundadores do Partido Verde no Brasil e era ambientalista. É autor, entre outros, de *Os carbonários*, autobiografia sobre sua luta contra a ditadura, obra clássica da memorialística brasileira sobre o período.

5 O breve vídeo, em que ainda falam sobre a Amazônia, está disponível em: <https://bit.ly/3boDEnp>. Acesso em: 7 set. 2020.

Globo havia reconhecido e se desculpado publicamente por seu posicionamento na ditadura (APOIO..., 2013). Assim como no caso da rápida conversa com Al Gore, nessa ocasião foi também Bolsonaro quem apontou para uma questão central em disputa: a narrativa histórica a respeito da ditadura e sua memória. O fato de o questionamento partir dele – encontrando eco e respaldo em movimentos de extrema-direita – não é banal. Assim, é sua perspectiva que dá o tom de um debate cuja presença tem crescido na cena pública. Assiste-se nos últimos anos, no mínimo, a uma tentativa de reversão dos sentidos trágicos dos acontecimentos durante a ditadura. Seria preciso discutir até que ponto um processo de negacionismo já se encontraria em curso no que se refere ao regime militar.

O mais recente documento com denúncias dos crimes cometidos durante a ditadura foi o relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV), divulgado em 2014, no fim do primeiro mandato de Dilma Rousseff. Ainda assim, em que pesem esforços como esse, as declarações de Bolsonaro carregam nelas certa ambiguidade – não soando totalmente inverossímeis para parte da sociedade brasileira que desconhece ou nega o passado, o que explicaria parcialmente o impacto de seus argumentos. Não se trata somente de “contar” a história, mas também de discutir seus sentidos – e foi isso que ele começou a fazer. Suas declarações tocam numa lacuna da sociedade brasileira. De fato, essa discussão ainda não ocorreu de forma contundente e abrangente aqui; ao contrário, por exemplo, do que se viu em países vizinhos, como Argentina e Chile. Apesar de tentativas isoladas, o Brasil nunca promoveu uma política de memória em relação à ditadura, como aliás também não fez com outras experiências de violência do seu passado – como a escravidão e a questão indígena.

Pelo menos até meados da segunda metade da década de 2010, o que havia predominado desde os anos 1980, em linhas gerais, foi a situação “ampla e irrestrita” acordada na Anistia. A Lei da Anistia, de 1979, equiparou vítimas e algozes da ditadura. A transição democrática brasileira não resultou de uma ruptura com o regime, mas foi um processo de reforma negociado, conciliatório. A euforia com a aprovação da Constituição democrática, em 1988, também pode

ter contribuído para dar a impressão de superação dos anos de repressão. “Quando a chamada ‘Constituição cidadã’ foi publicada, em 1988, a memória social, salvo ruídos, estava consolidada” (REIS, 2014). Todavia, também a esse respeito, como se houvesse uma revanche autoritária, assiste-se hoje a uma série de iniciativas com o objetivo de reverter vitórias progressistas e direitos então conquistados.

O objetivo deste artigo é discutir até que ponto a sociedade brasileira se encontra em um novo momento de debates e controvérsias sobre a memória da ditadura. Esse processo teria começado a se tornar mais evidente desde o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016. Os meses da pandemia seriam um momento de inflexão e intensificação desse curso. Sugerimos que há configurações midiáticas específicas que teriam contribuído para a chegada ao atual contexto. As declarações de Bolsonaro, portanto, devem ser tomadas como parte de um processo que vai além dele próprio e dos grupos aos quais se liga. Assim, o artigo também pretende apontar algumas linhas de força em jogo, especialmente no que se refere aos modos de funcionamento das mídias.

Para isso, primeiramente faremos uma discussão sobre como a memória de certos acontecimentos e etapas históricas pode permanecer bloqueada por muitos anos e quais são as possíveis consequências disso. Trata-se de trazer aportes dos estudos de memória, buscando analisar o caso brasileiro em comparação com a situação de vizinhos latino-americanos. Em seguida, vamos analisar a configuração da mídia brasileira e sua relação com o represamento de memórias a respeito da ditadura, assim como o que poderia estar propiciando o novo momento, em que se levantam barreiras que dificultavam o trabalho de memória. Por fim, iremos apontar desafios com os quais esse debate se depara hoje, em tempos da dita “pós-verdade”⁶.

6 “Pós-verdade” foi escolhida como a palavra do ano, em 2016, pelo Dicionário de Oxford. A expressão possui apelo midiático e, enquanto conceito, mereceria ser problematizada (o que não cabe neste trabalho), inclusive o fato de ter passado a se tornar uma presença constante nas mídias para explicar certas situações sociais. De acordo com o dicionário, pós-verdade “é um adjetivo definido ‘como se referindo ou denotando circunstâncias em que os fatos objetivos são menos influentes em moldar a opinião pública que os apelos de emoção e crença pessoal’ (tradução livre). Disponível em: <https://bit.ly/3oaHwxy>. Acesso em: 23 out. 2020.

Verdade e memória

Os anos 1970 e 1980 são, geralmente, apontados como períodos-chave para o desenvolvimento de políticas de valorização da memória tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Nesses contextos, a memória tendeu a ser vista como uma forma de resistência às forças hegemônicas, pelo poder que estas exercem, seja no silenciamento de grupos sociais subalternos, seja no esquecimento de experiência coletivas de opressão. Foi em nome da verdade histórica, do compromisso com o que de fato aconteceu, que a memória passou a ser, cada vez mais, vista positivamente. Muitas vezes, era defendida também como um elemento reparador dos danos sofridos, uma forma de redenção do passado. Considerava-se, nesse caso, sua dimensão moral.

As perspectivas heurística e moral da memória, presentes em diversos movimentos políticos e sociais, contagiaram também o campo acadêmico, em especial, a história como disciplina. Nas últimas décadas, historiadores têm reforçado a ideia de que há um compromisso social no seu ofício. E a esse compromisso eles sintomaticamente denominaram *dever de memória*. A expressão tem uma longa história (LEDOUX, 2016), mas se tornou célebre, sobretudo, pela ação do Instituto da História do Tempo Presente, criado na França em 1978 por François Bédarida e outros historiadores.

O conceito de dever de memória traduz um sentimento amplo de que sofrimentos e opressões geram obrigações por parte do Estado e da sociedade, em especial, das elites políticas e intelectuais, em relação às vítimas desses sofrimentos e opressões. Lembrar seria uma maneira de ressarcir as pessoas por seus traumas, dores e perdas, uma forma – em última instância – de fazer justiça.

A noção de dívida é aqui muito forte. Ela perpassa também o conceito de *memória exemplar* (TODOROV, 1995), que se baseia numa ideia relativamente simples: é preciso lembrar para que a história não se repita. Uma experiência do passado pode servir de princípio de ação para indivíduos e sociedades, pode se tornar um modelo para compreensão de situações do presente. Para isso, basta que se perceba, apesar das especificidades e singularidades históricas das experiências

de outras épocas, aquilo que elas têm de potencialmente similar ou análogo às da atualidade. Foi assim, por exemplo, que a memória do Holocausto se universalizou e se tornou um elemento-chave para denúncias contra genocídios e a outras situações limites, como os massacres na Bósnia e em Ruanda na década de 1990.

A politização da memória não ocorreu apenas nos Estados Unidos e na Europa, onde os debates sobre as noções de *memória exemplar* e *dever de memória* foram muito fortes, também ocorreu em alguns países da América Latina logo após o desmonte dos governos militares e o movimento de redemocratização do continente. A valorização das lembranças fez parte de um processo amplo de reação às políticas de esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, mas ocorreu de forma e com intensidades variadas em diferentes países.

Na Argentina, a Comissão Nacional de Desaparecidos (Conadep) foi instalada logo após o fim da ditadura militar no país, em 1983. Já no ano seguinte, o grupo, que tinha o escritor Ernesto Sábato como integrante, concluiu os trabalhos. Como resultado da comissão, mais de duas mil pessoas foram processadas em tribunais argentinos por crimes variados cometidos durante as ditaduras, como torturas, sequestro, assassinatos e desaparecimentos. Entre os condenados, estavam dois ex-presidentes: Jorge Rafael Videla e Reynaldo Bignone, ambos condenados à prisão perpétua por crimes contra a Humanidade.

O trabalho da Conadep resultou no livro *Nunca más*, de 1984, que, segundo Sarlo (2005, p. 148), foi “o grande livro da memória”, obra-chave no processo de transição democrática argentina. Por sua importância, é também um livro “muito duro”, “extremamente difícil”, “terrível”, por compactar nele

as próprias matérias da história, os documentos de primeira mão, as provas proporcionadas por testemunhas e vítimas. Fala a língua dos fatos. [...] *Nunca más* está diante de nós como um monumento da memória [...] é a condição de toda a história argentina futura. (SARLO, 2005, p. 148)

A literatura memorialista ligada ao período das ditaduras se tornou um terreno fértil na América Latina. São inúmeros os textos que tratam das lutas políticas e dos dramas pessoais dos exilados, das suas perdas, dores e solidão.

O poeta argentino Juan Gelman, falecido em 2014, talvez tenha sido uma das vozes mais marcantes nesse sentido. Escreveu livros como *Sob a chuva alheia* (1980), *No avesso do mundo* (1988), *Amor que serena, termina?* (2001). Ao falar do lugar da memória na sua obra, ele afirmou:

Há quem vilipendie o esforço de memória. Dizem que não se deve mexer no passado, que não se deve ter os olhos na nuca, que é preciso olhar para frente e não reabrir velhas feridas. Estão perfeitamente equivocados. *As feridas ainda estão abertas.* (FIGUEIREDO; FREITAS, 2014, p. 10)

Assim como Juan Gelman, a escritora Tununa Mercado, também argentina, fala da dor de perder familiares e amigos mortos pela ditadura, das decepções políticas, dos projetos fracassados e da perda das referências pessoais e coletivas. *Em estado de memória* (2011) talvez seja seu trabalho mais marcante nesse sentido. Poderíamos citar muitos outros exemplos da Argentina. Ainda sobre o contexto latino-americano, podemos citar o exemplo do Chile, que também instalou sua Comissão da Verdade pouco depois do fim da ditadura em 1990. Lá, mais de 350 pessoas, entre militares e civis, foram condenadas pelos crimes praticados contra os direitos humanos. Houve ainda a condenação do general Augusto Pinochet pelo juiz espanhol Baltazar Garzón, em 1998, por crimes contra a Humanidade por sua participação na Operação Condor, uma cooperação entre as ditaduras latino-americanas.

No plano da representação cultural, vale mencionar a obra do cineasta chileno Patricio Guzmán, sobretudo filmes como *Nostalgia da luz* (2010), que mostra o deserto de Atacama, com seus terrenos áridos, secos, vazios, como um campo de múltiplas memórias. Lá, até hoje, familiares cavam incessantemente em busca das ossadas de seus companheiros mortos. Em algum momento do documentário, o narrador afirma: "Estou convencido de que a memória tem uma força de gravidade. Ela sempre nos atrai. Os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente. Os que não a têm não vivem em parte nenhuma".

No Brasil, diferentemente de outros países da América Latina, a memória da ditadura militar se configurou de uma forma muito específica. Os horrores dessa experiência – como os casos de torturas, desaparecimentos e mortes –

parecem ter sofrido uma espécie de recalque coletivo. Aqui, a Comissão Nacional da Verdade⁷ foi instalada apenas em 2012, quase 30 anos depois de terminado o regime. E, nesse intervalo de tempo, não houve um debate público amplo sobre o assunto. As discussões ficaram, quase sempre, restritas a círculos de especialistas ou de militantes. Não foram desenvolvidas políticas patrimoniais e museológicas, e houve poucos projetos de registros de testemunhos. Foram publicados alguns livros memorialísticos e realizados alguns filmes, mas apenas três produções televisivas focadas no tema (RIBEIRO *et al.*, 2019).

Deve-se lembrar, entretanto, dois marcos importantes para a história da memória da ditadura brasileira. O primeiro foi o projeto “Brasil Nunca Mais”, idealizado ainda em 1975 pelo arcebispo de São Paulo dom Paulo Evaristo Arns, pelo reverendo presbiteriano Jaime Wright e pelo rabino Henry Sobel. Durante seis anos, cerca de 30 pesquisadores realizaram um minucioso trabalho de investigação e sistematizaram informações obtidas em 707 processos do Superior Tribunal Militar em mais de um milhão de páginas. O material permitiu que se conhecesse a extensão da repressão política no Brasil, no período entre 1961 e 1979. O resultado foi a publicação, em 1985, do livro *Brasil: nunca mais*, que buscou dar publicidade a um extenso trabalho de documentação dos crimes cometidos durante o regime militar brasileiro, expondo os métodos de tortura da ditadura no Brasil. O nome do projeto (“nunca mais”) não deixa dúvidas sobre o princípio político e memorialístico que o moveu.

O segundo marco ocorreu 10 anos depois, em 1995, com a Lei nº 9.140 (BRASIL, 1995), sancionada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, ele próprio exilado nos anos da ditadura. Com essa lei, pela primeira vez, o Estado brasileiro reconheceu sua responsabilidade pelas mortes e desaparecimentos ocorridos no período militar. As famílias puderam exigir os atestados de óbito de parentes desaparecidos e reivindicar indenizações. Porém, muitos criticaram a lei por não obrigar o Estado a identificar e culpar os responsáveis pelos crimes e

7 Seu site com o relatório final de trabalho encontra-se disponível em: <https://bit.ly/3bqb9FP>. Acesso em: 7 set. 2020.

porque o ônus da prova foi colocado sobre as famílias das vítimas. Outra crítica foi que, com a lei, o Estado tratava as mortes motivadas por questões políticas como se fossem apenas problemas das famílias, não da sociedade, uma vez que apenas familiares das vítimas podiam exigir responsabilidade do governo.

Depois de alguns anos em que a questão da ditadura ficou de certa forma adormecida, tímida, retornou durante a presidência de Dilma Rousseff, a partir de uma série de ações de memória implementadas pelo governo federal. Viveu-se, nesse período, um momento de discussões, em que o regime militar entrou no centro de uma grande disputa de sentidos. Diferentes atores sociais se articularam e se posicionaram de maneiras variadas nesse cenário. Possivelmente, começou aí também uma reação mais forte, conservadora, à narrativa que começava a se formar.

A própria trajetória de Dilma Rousseff foi resgatada nesse contexto. Emblemático desse movimento foi o aparecimento de uma foto sua, aos 22 anos, sendo interrogada sobre sua participação na luta armada. A imagem foi publicada pela primeira vez em dezembro de 2011, pela revista *Época*, e reproduzida à exaustão nas redes sociais. Tinha sido descoberta pelo jornalista Ricardo Amaral, autor do livro *A vida quer coragem*, uma biografia da então presidenta lançada naquele momento. A foto, que fazia parte do processo contra Dilma na Justiça Militar, fora tirada em novembro de 1970, depois de ela ter sido submetida a 22 dias de tortura.

A imagem teve muita repercussão não só porque ilustrava a biografia da presidenta mas porque representava, metonimicamente, a juventude engajada, vítima da repressão nos chamados anos de chumbo. Foi desse lugar – de vítima do regime – que a presidenta da República clamou pelo *dever de memória* e, no dia 16 de maio de 2012, depois de meses de discussão, instalou a Comissão Nacional da Verdade. Essa comissão foi responsável por apurar, no prazo de dois anos, casos de violação dos direitos humanos ocorridos entre 1946 e 1988. Apesar de retroceder até o Pós-Guerra, o foco dos trabalhos foi o período da ditadura militar.

Na sessão de instalação da Comissão – que contou com a presença de todos os ex-presidentes civis desde o fim da ditadura (José Sarney, Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva) –, Dilma iniciou

seu discurso chamando a atenção para o fato de verdade, na tradição grega ocidental, ser exatamente o contrário de esquecimento. E aqui vale um parêntese. A palavra verdade, em grego, é *aletheia*, formada pela junção do prefixo “a” (que significa não) com “lethe” (que significa esquecimento. Lethe era o rio de Hades, do inferno. Quem bebesse de suas águas cairia num profundo esquecimento). *Aletheia* é, portanto, o contrário de *Lethe*. Nesse sentido, esquecimento é o oposto da verdade. Por isso, a verdade necessita do trabalho de desvendamento da memória. Vale a pena reproduzir trechos do discurso da presidenta:

A ignorância sobre a história não pacífica, pelo contrário, mantém latentes mágoas e rancores. A desinformação não ajuda apaziguar, apenas facilita o trânsito da intolerância. A sombra e a mentira não são capazes de promover a concórdia. O Brasil merece a verdade. As novas gerações merecem a verdade, e, sobretudo, merecem a verdade factual aqueles que perderam amigos e parentes e que continuam sofrendo como se eles morressem de novo e sempre a cada dia. É como se disséssemos que, se existem filhos sem pais, se existem pais sem túmulo, se existem túmulos sem corpos, nunca, nunca mesmo, pode existir uma história sem voz. (DILMA..., 2012)

A Comissão Nacional da Verdade, entretanto, teve uma ação tímida no Brasil, se comparada às comissões semelhantes de outros países, como no Chile e na Argentina já citados. A começar porque não se propôs a produzir justiça e julgamentos. A comissão se instalou aqui tardiamente, quase 30 anos após o fim da ditadura. Quando os trabalhos de investigação começaram, a maior parte dos agentes do Estado, sejam executores diretos ou mandantes das violências do regime, já estava em idade avançada ou já tinha morrido.

Apesar de ter sido amplamente noticiada, a divulgação do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, em 2014, teve pouca repercussão nos meios de comunicação jornalísticos tradicionais e mesmo nas mídias sociais. Era um momento complicado da política nacional. O governo vinha enfraquecido com as manifestações de 2013. A publicação do relatório coincidiu com o período da disputa eleitoral para a presidência da República, uma das mais acirradas de nossa história até então. Naquele momento, muitos setores da sociedade foram à praça

pública para expressar seu descontentamento com o governo da presidenta Dilma, e era grande a campanha contra a sua reeleição. Talvez isso tenha influenciado a pouca repercussão do documento final da CNV. Pouco se falou e quase nada se discutiu – mesmo em espaços acadêmicos – sobre os resultados do texto que tratou de temas tão importantes da história e da memória nacional.

Em 31 de agosto de 2016, Dilma Rousseff deixou o governo depois de um difícil processo de *impeachment*, iniciado em abril daquele ano. Ao expressar seu voto na câmara, o então deputado Jair Bolsonaro afirmou:

Perderam em 64. Perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula, que o PT nunca teve. Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o foro de São Paulo, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas forças armadas. (MARQUES, 2016)

O discurso do então deputado chocou muitas pessoas, em especial, os militantes dos Direitos Humanos. O coronel Brilhante Ustra fora chefe do DOI-Codi em São Paulo, entre 1970 e 1974, órgão de repressão política do governo militar. Segundo a Comissão Nacional da Verdade, sob seu comando, ao menos 50 pessoas foram assassinadas ou desapareceram e outras 500 foram torturadas, entre elas a ex-presidente Dilma Rousseff. A fala de Bolsonaro foi entendida por muitos como uma apologia à tortura e como quebra do decoro parlamentar, mas o deputado não recebeu qualquer sanção. Dois anos depois, foi eleito presidente da República.

Em março de 2019, Bolsonaro determinou que as Forças Armadas comemorassem o aniversário do golpe de 1964. A reação foi imediata e o presidente voltou atrás. Mas várias foram suas declarações e de membros do seu governo em defesa do regime militar⁸. Em junho, depois de zombar do pai do presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), Bolsonaro disse que eram “balela” os documentos oficiais que provam o desaparecimento de Fernando Souza Cruz após ser preso pelo DOI-Codi. Disse ele ao jornalista: “Você acredita em Comissão da

8 CAMPOS, J. P. Doze vezes em que Bolsonaro e seus filhos exaltaram e acenaram à ditadura. *Veja*, São Paulo, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ybnass>. Acesso em: 4 jun. 2020.

Verdade? Qual foi a composição da Comissão da Verdade? Foram sete pessoas indicadas por quem? Pela Dilma” (SOARES, 2019).

Pode-se dizer que, em meio a tantos debates, a memória da ditadura militar brasileira entrou em processo de ebulição. O período militar assumiu, assim, o centro de uma grande disputa de sentidos. Estamos presenciando a uma verdadeira batalha política sobre o significado do passado. O que se vê é uma luta de memória. Ou melhor, a memória no centro da luta política.

O caso da mídia brasileira

Há inúmeros estudos que se voltam para o papel da imprensa no golpe de 1964 e a maneira como ela se relacionou com o regime nos anos da repressão. Se o golpe foi realizado com o apoio amplo da imprensa, poucas semanas depois – com os primeiros sinais de repressão, que iria se aprofundar em 13 de dezembro de 1968, com o AI-5 –, os veículos de imprensa começaram a se dividir sobre seu apoio ao regime. Um dos primeiros dissidentes foi o *Correio da Manhã*, que havia desempenhado papel fundamental de apoio ao golpe. Pouco tempo depois, no dia 31 de março, o jornal se lançou em forte oposição, importante durante anos, mas que não sobreviveu ao regime.

O golpe teve um impacto profundo e duradouro na configuração do jornalismo e da mídia no Brasil. Depois de um período de ebulição do jornalismo, nos anos 1950, com a liberdade de expressão, a criação de novos jornais, o desenvolvimento técnico e a ampliação da profissionalização (ver RIBEIRO, 2007), os veículos que sobreviveram ao regime precisaram estabelecer modos próprios de negociação, com diferentes táticas para lidar com os agentes da repressão. Muitas vezes, cederam a ponto de serem coniventes com o regime. Kushnir (2004) estuda o colaboracionismo – expressão que utiliza – na imprensa brasileira tendo como foco o jornal *Folha da Tarde*, do Grupo Folha da Manhã, que a partir de 1962, teve como carro-chefe o jornal *Folha de S.Paulo*.

Muitos trabalhos analisam criticamente a atuação do Grupo Globo, em especial a TV Globo, durante a ditadura. O apoio explícito de Roberto Marinho ao golpe e casos

polêmicos envolvendo suas empresas, como o escândalo do Time-Life, costumam ser amplamente citados e discutidos. Mas o alinhamento ao regime estava longe de ser uma exclusividade dos grupos Folha e Globo. O *Jornal do Brasil*, que foi durante muito tempo associado à intelectualidade carioca de esquerda, apresentava uma feição conservadora, de acentuada influência católica em sua linha editorial. O jornal apoiou o movimento militar e, em 1979, seu proprietário, Nascimento Brito, ainda afirmou: “O golpe de 64, o JB apoiou e apoia até hoje. Antes, durante e depois. 64 não foi um golpe; foi uma correção fundamental no Brasil” (depoimento concedido ao CPDOC/FGV, 23/07/1979 apud RIBEIRO, 2007, p. 163).

Ora, deve-se argumentar até que ponto a participação – e mesmo o colaboracionismo – de setores importantes da imprensa brasileira estabelecida teria sido um entrave ao represamento da discussão sobre a memória da ditadura por tantas décadas. Afinal, para se tornar público, o debate necessariamente precisaria passar pela imprensa – e, nesse sentido, seria preciso realizar uma incômoda revisão dos posicionamentos adotados pelos próprios conglomerados de mídia no Brasil sobre sua atuação no regime militar. Uma evidência de que os meios de comunicação possam ter desempenhado papel relevante nessa espécie de bloqueio (ou recalque) se dá por seu negativo, ou seja, pela situação vivenciada nos últimos anos, em que uma nova configuração midiática teria propiciado a volta dessa discussão por meio da direita. Foi preciso que um novo tipo de mídia conseguisse ter expressão social para que pusesse em cena, de forma mais escancarada, um outro debate a respeito, driblando o monopólio de narrativas (e até de silenciamentos) exercido pela grande imprensa.

As manifestações de 2013, liberando energias de descontentamento, seriam um momento-chave em que surgiram na cena informacional – com impacto na formação de opinião – novos atores midiáticos que tiveram força para começar a se contrapor à grande imprensa. À esquerda, pode-se citar o papel exercido pela Mídia Ninja, enquanto à direita pequenos grupos e atores individuais passaram a atuar de forma mais contundente, ganhando maior expressão a partir da campanha eleitoral de 2014, conforme o que Santos Junior (2019) chama de

“Rede Antipetista” – processo que tem suas origens na década anterior, sobretudo depois dos escândalos do Mensalão, em 2005. A pesquisa no Facebook identificou grupos que continuaram atuando nesta e em diferentes mídias sociais e se tornaram a principal base de apoio e sustentação da vitória de Jair Bolsonaro em 2018. É o que se chama de “gênese” da vitória do capitão reformado.

“O fenômeno denominado nesse trabalho de Rede Antipetista é um agregado multifacetado de mais de 500 páginas que ganharam popularidade e se tornaram reconhecidas no Facebook” (SANTOS JUNIOR, 2019, p. 35), com impacto direto em 10 milhões de pessoas em 2014. Essa rede, que atua “de forma descentralizada e sem orientação partidária” (2019, p. 73-74), conta com atores de diferentes vertentes, sendo que o pesquisador identificou seis grupos principais de aglutinação (os chamados *clusters*): 1) rede de direita (com reacionários como Olavo de Carvalho, de importância decisiva nessas conexões); 2) liberal anticomunista (em que se ecoam “discursos da tradição econômica liberal”); 3) anticorrupção (com uma perspectiva moralizante); 4) institucionais (com páginas de veículos de mídia estabelecida e de políticos, porém sem grande impacto na Rede); 5) intervencionistas (com retórica antidemocrática); e 6) *trolls* (com apelo humorístico).

O grupo dos “intervencionistas” é especialmente sugestivo para a hipótese apresentada nesse trabalho:

[são páginas no Facebook que] pedem abertamente a ação dos militares para depor a presidente da república e destituir o Congresso Nacional. Entre elas estão: Comando de Caça aos Corruptos (CCC), que faz referência ao antigo Comando de Caça aos Comunistas, organização paramilitar de extrema-direita que atuava na época ditatorial para hostilizar os opositores do regime, inclusive praticando homicídios; Intervenção Militar Já; Faca na Caveira; Movimento Brasileiro de Resistência; Orgulho de Servir; e Eu Sou Caveira. Por outro lado, há muitos pontos de referência da ordem e do status quo relativos ao judiciário e às forças armadas (o Exército brasileiro, por exemplo, aparece como referência desse cluster, mesmo não sendo ator participante da rede). Os intervencionistas se dedicam à exaltação da força militar, resgatando temas como a redução da maioria penal, tolerância zero contra criminosos, instauração da ordem e dos valores tradicionais. (SANTOS JUNIOR, 2019, p. 82-83)

Esse colchão antidemocrático é uma das bases de sustentação de Bolsonaro e, desde então, veio se tornando cada vez mais visível. Por ocasião da efeméride dos 50 anos do golpe, também em 2014, Daniel Aarão Reis afirmou à revista *Época*: “Se houver uma crise grave, haveremos de ver as tentações autoritárias aparecerem com grande força no horizonte da sociedade brasileira” (EVELIN, 2014). O historiador não se referia aos movimentos das redes sociais – que na época ainda se encontravam um tanto subterrâneas –, mas a uma configuração mais ampla da sociedade brasileira. Não apenas a transição havia sido realizada deixando na estrutura do Estado muitos “cacos da ditadura incrustados” na ordem democrática, como, além disso, a “intolerância e as tendências autoritárias perpassam com vigor a sociedade brasileira” (EVELIN, 2014). Como exemplo, citou altas taxas de homicídio, estupro, violência policial, homofobia, prática e aceitação da tortura por amplos setores. Assim, o movimento das redes seria uma expressão – ou sintoma – de estruturas autoritárias atuantes na sociedade; ao mesmo tempo, funciona como palanque e voz para tornar essa vertente reconhecida, com reivindicações que passam a ser vistas como legítimas por seus integrantes, em grupos potencialmente cada vez maiores.

De forma geral, são grupos que se opõem abertamente às mídias estabelecidas, dizendo oferecer uma voz alternativa ao monopólio da informação no país. É um projeto que, de alguma forma, vem colhendo frutos. Por outro lado, a estrutura autoritária da própria sociedade e do Estado – e Aarão Reis (2014) busca referências em sua pesquisa que remontam pelo menos até o período do varguismo (mas com raízes anteriores) – certamente não pode ser apartada do modo de funcionamento dos veículos jornalísticos estabelecidos no país. Assim, toca-se numa questão de fundo difícil para uma prática (a jornalística), que, por definição, deve se alimentar da democracia. Um debate complexo se impõe nesse sentido, mas que até hoje nunca chegou a se efetivar de fato – exigência que os tempos atuais, todavia, parecem tornar cada vez mais urgente.

É interessante lembrar que, também na esteira das manifestações de junho, algumas empresas jornalísticas resolveram passar a limpo o seu papel na história

recente do país. Em 31 de agosto de 2013, o jornal *O Globo* publicou um editorial fazendo *mea culpa* e admitindo publicamente que o apoio à ditadura havia sido um erro. Em 30 e 31 de março do ano seguinte, em meio ao aniversário de 50 anos do golpe, foi a vez da *Folha* e do *Estadão* realizarem uma avaliação histórica de suas posições do passado. É interessante lembrar que, em março de 2009, a *Folha* já tinha se envolvido numa grande polêmica em torno desse assunto, ao usar a expressão “ditabranda” para se referir ao período militar no Brasil. André Bonsanto Dias (2014) analisa bem como, ao longo do tempo, o jornal manipulou lembranças e esquecimentos em relação à ditadura para construir, em um processo ambíguo e conturbado, diferentes identidades quanto a esse momento da nossa história.

Considerações finais

Narciso em férias é o documentário dos diretores Renato Terra e Ricardo Calil, que estreou em 7 de setembro de 2020 na plataforma Globoplay, da Rede Globo, e retrata o período em que Caetano Veloso passou na prisão, em 1968, no auge da ditadura militar. A escolha do dia do lançamento – feriado da Independência – é simbólica, na medida em que evoca a própria construção histórica, em contraponto às visões patrióticas de celebração militar que costumam marcar a data. Em agosto de 2020, a editora Companhia das Letras realizou o festival “#NaJanelaFestival: O que foi a ditadura”, em parceria com o jornal *Folha de S. Paulo*, com debates nas três primeiras semanas em seu canal no Youtube para discutir “as reverberações na atualidade” de um “dos períodos mais obscuros de nossa história”⁹. Na primeira mesa, participou o escritor Milton Hatoum, autor da trilogia *O lugar mais sombrio*, em que aborda o período da ditadura, da qual já foram lançados dois volumes (*A noite da espera*, 2017, e *Pontos de fuga*, 2019). A própria *Folha de S. Paulo* ofereceu gratuitamente, a partir do fim de junho, um curso ministrado pelo jornalista e escritor Oscar Pilagallo, intitulado “O que foi

9 Mais informações em: <https://bit.ly/3boFmVW>. Acesso em: 7 set. 2020.

a ditadura”, com mais de 80 mil participantes, entre eles muitos jovens¹⁰. Nas redes sociais, circulam listas de obras de ficção que seriam relevantes para o debate sobre a memória da ditadura, como (entre outros) os recentes *Corpo interminável* (2019, editora Record), de Claudia Lage, e o premiado *A resistência* (2015, Companhia das Letras), de Julián Fuks.

Seriam essas iniciativas – que poderiam ser citadas entre outras – um sinal de que se entra em um novo período de debate sobre os chamados anos sombrios? Trata-se de um processo em curso. No entanto, são indícios recentes de que os anos da ditadura continuam abertos aos trabalhos de memória e à revisão histórica. Ficção e não ficção atuam juntas, nesse sentido, para reativar o processo memorialístico. Assim, cria-se um espaço maior de ambiguidade em relação aos eventos históricos e suas controvérsias no presente, o que pode talvez ajudar a superar lutos e traumas a eles associados.

Seria uma maneira, portanto, de ativar a “imaginação mnemônica”, conceito desenvolvido por Keightley e Pickering (2012), que permite analisar a realização do trabalho da memória junto ao da criação – como o que é feito pela ficção e é intrínseco às nossas narrativas cotidianas e memorialísticas, mas que não se deve confundir com a ideia de fantasia nem com realidades inventadas. É um processo individual e coletivo que abre espaço para a possibilidade de conciliação com o passado e a construção de uma perspectiva ética de convivência democrática, possibilitando a construção de laços identitários (como tem ocorrido nos últimos anos no Brasil com o movimento negro). Uma “imaginação mnemônica” represada pode acarretar altos custos para uma coletividade, com “patologias sociais” tais como se tornar prisioneiro do passado ou criar mártires para o futuro (KEYGHTLEY; PICKERING, 2012, p. 70). Podem surgir, ainda, com mais facilidade, oportunidades para “a exploração ideológica do passado” (2012, p. 79) de forma arbitrária.

Se o passado da ditadura continua a atuar no presente, não se deve esperar que o trabalho memorialístico, na medida em que se adensa, será pacífico: as

10 Mais informações em: <https://bit.ly/3eFMa3n>. Acesso em: 7 set. 2020.

controvérsias da memória nas mídias, tais como já estamos testemunhando, são uma consequência disso. Todavia, é preciso destacar ainda a particularidade do momento atual, no Brasil e no mundo, em que se vê a emergência de grupos políticos de viés autoritário, em geral pouco afeitos ao diálogo. A evidência dos fatos (na história, no jornalismo, na ciência) é muitas vezes rejeitada em prol de “verdades” particulares, amplamente difundidas nas mídias sociais. Nesta encruzilhada nos encontramos.

Referências

APOIO editorial ao golpe de 64 foi um erro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 2013. Disponível em: <https://glo.bo/3eIPivB>. Acesso em: 6 set. 2020.

BRASIL. Lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 02/09/1961 a 15/08/1979, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 5 dez. 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3wAzh0r>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CAMPOS, J. P. Doze vezes em que Bolsonaro e seus filhos exaltaram e acenaram à ditadura. *Veja*, São Paulo, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ybnass>. Acesso em: 4 jun. 2020.

DIAS, A. B. *O presente da memória: usos do passado e as (re)construções de identidade*. São Paulo: Folha de S.Paulo, entre o “golpe de 1964” e a “ditabranda”. São Paulo: Paco, 2014.

DILMA instala Comissão da Verdade e nega revanchismo. *Veja*, São Paulo, 16 maio 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3wCtiII>. Acesso em: 12 jul. 2021.

EVELIN, G. A tal consolidação da democracia é história da carochinha. Entrevistado: Daniel Aarão Reis. *Época*, Rio de Janeiro, 30 mar. 2014. Disponível em: <https://glo.bo/3w7yrZf>. Acesso em: 7 set. 2020.

FIGUEIREDO, J.; FREITAS, G. Juan Gelman. Voz da memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jan. 2014.

FRANCO, B. M. Bolsonaro virou refém da gripezinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/3w4NLp8>. Acesso em: 7 set. 2020.

KEIGHTLEY, E.; PICKERING, M. *The mnemonic imagination: remembering as creative practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

KUSHNIR, B. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARQUES, A. Bolsonaro fez apologia de crime na votação do impeachment, diz OAB. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2UI7KwN>. Acesso em: 12 jul. 2021.

LEDOUX, S. *Le devoir de mémoire: une formule et son histoire*. Paris: CNRS Editions, 2016.

LE GOFF, J. *História e memória*. 3ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

REIS, D. A. A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista. In: REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 13-53.

RIBEIRO, A. P. G. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIBEIRO, A. P. G. *et al.* Mundos ficcionais e representação da política: a ditadura militar nas séries da Globo. In: LOPES, M. I. V. (org.). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 3-223.

SANTOS JUNIOR, M. A. *#VaipraCuba!:* a gênese das redes de direita no Facebook. Curitiba: Appris, 2019.

SARLO, B. *Tempo presente:* notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SOARES, J. "E você acredita em Comissão da Verdade?", questiona Bolsonaro sobre crimes da ditadura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3i4ACak>. Acesso em: 12 jul. 2021.

TODOROV, T. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

submetido em: 10 fev. 2021 | aprovado em: 6 abr. 2021

A memória da ditadura militar e seu uso como estratégia de marketing na sociedade do espetáculo

The memory of the military dictatorship and its use as a marketing strategy in the society of the spectacle

*Cláudio Novaes Pinto Coelho*¹

1 Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP. Tem pós-doutorado em Ciências Sociais pela PUCSP. Docente do PPGCOM da Faculdade Cásper Líbero. E-mail: claudionpcoelho@uol.com.br.

Resumo

O objetivo do artigo é desenvolver reflexões que possam colaborar para a compreensão de algumas especificidades da sociedade brasileira, no que diz respeito à memória de um período marcado pela repressão estatal, e como se dá a atuação da mídia dentro desse processo. Em especial, pretende-se refletir, mediante uma abordagem histórica, sobre uma situação contemporânea, que é a utilização da memória da ditadura militar como estratégia de marketing pelo jornal *Folha de S.Paulo*. A base para o desenvolvimento do artigo sobre a questão da memória no período da ditadura é um diálogo com os textos de Huyssen e Sarlo. A respeito da sociedade brasileira, particularmente sobre as características da transição da ditadura militar para a “Nova República”, a principal referência é Florestan Fernandes e autores que dialogam com a sua concepção.

Palavras-chave

Memória, ditadura militar, sociedade brasileira, mídia, marketing.

Abstract

This paper aims to develop reflections that can collaborate for the understanding of some specificities of Brazilian society regarding the memory of a period ruled by state repression, and how the media works within this process. In particular, this article intends to reflect, supported by a historical approach, upon a contemporary situation, which is the use of the memory of the military dictatorship as a marketing strategy by the *Folha de S.Paulo* newspaper. The basis for the development of the article on the question of memory during the military dictatorship period is a dialogue with texts by Huyssen and Sarlo. Regarding Brazilian society, particularly about the characteristics of the transition from the military dictatorship to the “New Republic”, the main reference is Florestan Fernandes and authors that dialogue with his conception.

Keywords

Memory, military dictatorship, Brazilian society, media, marketing.

Andreas Huyssen, em seu livro *Culturas do passado-presente*, chama atenção para os aspectos problemáticos da construção de uma memória nacional sobre períodos repressivos, devido a um eventual processo de cristalização de identidades e de exclusão de visões mais complexas. Por sua vez, Beatriz Sarlo, na obra *Tempo passado*, trabalha com a tendência, na Argentina, para o predomínio de narrativas memorialísticas marcadas pela subjetividade, argumentando que esta tendência coloca em risco a compreensão histórica do período ditatorial e a possibilidade de uma avaliação crítica de posicionamentos políticos postos em prática nesse período.

No caso da sociedade brasileira, dificilmente seria possível falarmos da construção de uma memória nacional sobre o período da ditadura militar. As iniciativas governamentais não produziram este resultado. Nenhum governante tomou a iniciativa de questionar a Lei da Anistia, que impede a punição dos crimes cometidos pelos governos ditatoriais, e as iniciativas, durante o governo de Dilma Rouseff, de criação de comissões da verdade não foram capazes de formar uma memória nacional sobre a ditadura iniciada em 1964. Ou seja, não houve nenhuma mobilização social capaz de conseguir isso.

Mas isso não significa a inexistência de produtos midiáticos sobre o período da ditadura militar. Muito pelo contrário, ainda no período da ditadura, dentro do contexto da “abertura” política que marcou o governo do General Figueiredo, na parte final da década de 1970, teve início uma proliferação de matérias jornalísticas, livros, peças de teatro, filmes e séries televisivas a respeito dessa época.

No que se refere ao contexto brasileiro, pode-se argumentar que a presença da valorização da subjetividade esteve presente desde o início da produção memorialística sobre o período, mas acompanhada por uma visão crítica, no caso, uma autocrítica, sobre as posições políticas tomadas por parcelas significativas da esquerda brasileira, principalmente, a adesão à luta armada durante o final da década de 1960 e o início da década de 1970.

A publicação de memórias de participantes da luta armada contra a ditadura militar correspondia a uma demanda de mercado, de um público interessado

em saber o que a repressão política e a censura, que vigoraram fortemente na primeira metade da década de 1970, tinham impedido de ser divulgado. A presença significativa, no mercado jornalístico e editorial, de veículos da chamada imprensa alternativa e de editoras com posicionamentos contrários à ditadura era indicativa da relevância deste público. A publicação de livros memorialísticos, em especial no que diz respeito a Fernando Gabeira, também pode ser considerada como uma estratégia de marketing, inserida no contexto da sociedade capitalista do espetáculo.

Atualmente, o jornal *Folha de S. Paulo* desenvolve estratégias comunicacionais para divulgar o centenário da publicação. Faz parte das estratégias de divulgação da marca, ou seja, da imagem do jornal, a alteração do seu slogan de “Um jornal a serviço do Brasil” para “Um jornal a serviço da Democracia” e uma campanha publicitária colocando o jornal como contrário às ditaduras, afirmando que a publicação não esqueceu o período da ditadura militar, da qual teria sido uma vítima.

A ausência de uma memória nacional sobre a ditadura militar

Huyssen (2014) aponta a existência de uma cultura e de uma política da memória em diferentes regiões do mundo, situando o fim das ditaduras militares na América Latina como um dos elementos desta valorização da memória em escala mundial:

No decorrer das duas últimas décadas, a cultura da memória e a política da memória tornaram-se verdadeiramente transnacionais, se não globais. Da África do Sul à Argentina e ao Chile, da Bósnia e do Kosovo à Ruanda, o trauma histórico e as violações dos direitos humanos despontaram como *loci* privilegiados da comemoração pública no trabalho de arquitetos, acadêmicos, pintores e escritores. Criaram-se Comissões da Verdade e, em países como Argentina e Chile, os tribunais tornaram-se atuantes nos últimos tempos, após um período prolongado de silêncio sobre o terrorismo de Estado do período da Guerra Fria. [...]

Depois da queda do Muro de Berlim, a política global dos memoriais cristalizou-se, na década de 1990, em torno de três grandes fatores; o discurso sobre o Holocausto e debates públicos mais intensos sobre o quinquagésimo e o sexagésimo aniversários de eventos relacionados com a Segunda Guerra Mundial; as transições para a democracia, após

o colapso dos regimes de terrorismo de Estado na América Latina e do *apartheid* na África do Sul; e a recorrência da limpeza étnica e do genocídio, na atualidade, nos Balcãs e em Ruanda. (HUYSSSEN, 2014, p. 139)

Tanto Huyssen quanto Sarlo (2007) mencionam o papel do julgamento dos responsáveis pelo terrorismo de Estado para a construção de memórias nacionais sobre a repressão estatal. Além dos julgamentos na América Latina, Huyssen escreve sobre os julgamentos ocorridos na década de 1960 que colocaram o Holocausto, na Alemanha (dividida na época em dois países), no centro das atenções:

Mas a opinião pública da época (década de 1950) estava mais preocupada com os temores da guerra nuclear, do rearmamento alemão e do anticomunismo do que com o Holocausto.

A situação só se modificou no começo da década de 1960, quando o julgamento de Eichmann em Jerusalém ocupou o centro do palco, e quando o Julgamento de Auschwitz, em Frankfurt, detalhadamente transcrito na imprensa diária, gerou uma das maiores articulações artísticas da memória do Holocausto na Alemanha: a peça do exilado alemão Peter Weiss intitulada *The Investigation* (O Interrogatório), que se tornou um evento teatral definidor nas duas Alemanhas, na ocasião. (HUYSSSEN, 2014, p. 128)

Por sua vez, Sarlo argumenta que a produção memorialística sobre a ditadura militar na Argentina foi fundamental para a condenação dos responsáveis pelo terrorismo de Estado:

A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do "nunca mais" se sustenta no fato de que sabemos a que nos referirmos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas não tivessem existido. (SARLO, 2007, p. 20)

A articulação entre julgamentos de responsáveis pelo terrorismo de Estado e a divulgação de memórias das vítimas deste terrorismo simplesmente não aconteceu no contexto brasileiro. Os julgamentos foram preventivamente evitados pela Lei da Anistia, promulgada ainda no período da ditadura militar, e as memórias começaram a ser publicadas a partir da Anistia.

A garantia futura da impunidade presente na Lei da Anistia, de agosto de 1979, e posteriormente incorporada à Constituição de 1988, estava configurada pelos “crimes conexos”; ou seja, conforme o parágrafo primeiro da Lei, estariam anistiados crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos. Sendo assim, crimes como a prática da tortura e assassinatos estavam previamente perdoados, antes que pudessem acontecer denúncias e julgamentos. Nas palavras de Maria Helena Moreira Alves, no livro *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*, a Lei da Anistia significou:

um perdão incondicional aos integrantes do Aparato Repressivo que estiveram envolvidos com a tortura. O dispositivo era uma evidente vitória dos setores de linha-dura, e eliminava a possibilidade de denúncia criminal contra os acusados de tortura. Ele dificultaria eventuais investigações sobre as atividades do Aparato Repressivo, constituindo portanto uma derrota para a oposição. (MOREIRA ALVES, 1987, p. 268)

A derrota das forças de oposição à ditadura, incapazes de garantir a possibilidade de julgamentos e punições dos responsáveis pelo terrorismo de Estado, não foi revertida. A incorporação dos dispositivos da Lei da Anistia nas disposições transitórias da Constituição de 1988 é uma evidência disso. O aparato repressivo criado durante a ditadura militar não foi posteriormente desmontado, e a Constituição de 1988 manteve os militares na sua condição de responsáveis pela manutenção da “ordem social”. De acordo com Zaverucha:

O artigo 142 diz que as Forças Armadas “destinam-se à defesa da pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem”. Mas, logicamente, como é possível se submeter e garantir algo simultaneamente?

Lógica à parte, são os militares quem têm o poder constitucional de *garantir* o funcionamento do Executivo, Legislativo e Judiciário, a lei e a ordem quando deveria ser o reverso. Ou seja, as Forças Armadas são baluartes da lei e da ordem definidas por elas mesmas, não importando a opinião do presidente da República ou do Congresso Nacional. Portanto, cabe às Forças Armadas o poder soberano e constitucional de suspender a validade do ordenamento jurídico, colocando-se legalmente fora da lei.

[...] Ora, se os militares são *garantes*, terminam sendo, também, organizadores da vida política. As Forças Armadas deixam de ser meios para se transformar, quando necessário, em fim do Estado. (ZAVERUCHA, 2010, p. 48)

No contexto brasileiro, a transição para um regime político formalmente democrático e um Estado de Direito se deu de modo limitado e não significou uma ruptura efetiva com os aspectos fundamentais do período anterior. Pode-se afirmar que a “transição democrática” foi um processo que, em linhas gerais, não saiu do controle dos militares. Por exemplo, o “término” da ditadura ocorreu dentro dos mecanismos eleitorais criados por ela própria, após a derrota da emenda constitucional pelo retorno das eleições diretas para a Presidência da República, com a eleição do Presidente por um colégio eleitoral formado por parlamentares e não diretamente pela população.

Florestan Fernandes avaliou, do seguinte modo, a derrota da campanha pelas eleições diretas:

Mais que a eleição direta de um presidente, perdeu-se a oportunidade histórica única de usar o rancor contra a ditadura e a consciência geral da necessidade de *mudar profundamente* como o ponto de partida de uma transformação estrutural da sociedade civil e do Estado. E se ganhou uma mistificação monstruosa: a montagem política e ideológica de um **Frankenstein**, batizado *Nova República* e trombeteado pela cultura da comunicação de massa como “uma vitória do Povo na luta pela democracia”! (FERNANDES, 1986, p. 28)

Em um texto em que dialoga com a visão de Florestan Fernandes sobre a sociedade brasileira, David Maciel chama atenção para a combinação (o Frankenstein ao qual se refere Florestan Fernandes) de elementos democráticos e ditatoriais na Constituição de 1988 e no regime político posterior à ditadura militar:

O resultado foi uma Constituição que estabeleceu uma institucionalidade democrática devidamente contraditada pelos elementos da institucionalidade autoritária que sobreviveram, legalizando e consumando o processo de reforma da autocracia burguesa, em curso desde o início da transição *lenta, gradual e segura*, e definindo um *Estado sincrético*, no qual os elementos políticos democráticos combinam-se com os elementos oligárquicos e mesmo fascistas de modo altamente funcional para a preservação da ordem social burguesa, principalmente numa situação de crise de hegemonia. (MACIEL, 2014, p. 299-300)

Um dos principais aspectos da manutenção do aparato repressivo da ditadura, que caracteriza o Estado sincrético brasileiro, é a preservação do papel das polícias militares:

A partir, principalmente, de 1969, auge da repressão política, houve uma reversão nas funções das polícias. As Polícias Militares saíram do seu aquartelamento e foram lançadas nas ruas com o objetivo de fazer o papel do policiamento ostensivo e manutenção da ordem pública, aí incluindo o controle e o tráfego de veículos. Foi retirada a prerrogativa jurisdicional do delegado de polícia para realizar a instrução dos processos sumários. [...]

A Constituição de 1988 nada fez para devolver à Polícia Civil algumas de suas atribuições existentes antes do início do regime militar. A Polícia Civil é uma das instituições que mais perdeu poder com o advento do regime militar. (ZAVERUCHA, 2010, p. 56-57)

A atuação da polícia militar significa a manutenção da militarização da vida cotidiana implantada pela ditadura. Trata-se da sobrevivência de um dos principais elementos do "fascismo cotidiano", para usar a expressão de Nelson Werneck Sodré (1990), ou seja, da presença, no dia a dia, de um dos componentes principais do terrorismo de Estado, que se volta principalmente contra as classes populares, em especial, os jovens e negros. É um desdobramento da visão, presente na Constituição de 1988, que atribui aos militares a garantia da defesa da "ordem" e das instituições.

Memórias da ditadura no Brasil: política e sociedade do espetáculo

Huysen mostra os vínculos, na Argentina, entre a memória da ditadura, os julgamentos dos militares e o combate ao terrorismo de Estado, argumentando que, nesse país, foi possível uma transição para a democracia que tem sido capaz de manter os militares afastados da vida política:

A memória da ditadura foi crucial para o sucesso da transição para a democracia na Argentina. Podemos dizer que na Argentina de hoje, apesar de suas dificuldades econômicas, tem os mais intensos debates internos sobre a memória entre os países latino-americanos que foram atormentados pelas campanhas militares de repressão, tortura e assassinato nas décadas de Guerra Fria posteriores aos anos 1960 – mais intensos que os do Brasil, Uruguai, Chile ou Guatemala. Esse “sucesso” certamente foi um dos fatores que mantiveram os militares nos quartéis durante a queda livre econômica e social do país desde 2001. (HUYSSEN, 2014, p. 161)

O afastamento dos militares da política, no contexto brasileiro, manteve-se, conforme os mecanismos da sociedade do espetáculo, apenas como uma aparência, com a imagem de uma superação do período da ditadura e de uma democracia consolidada, trazida pelo imaginário da “Nova República”. Essa aparência de afastamento dos militares da política evidentemente não existe mais, após a ascensão ao poder, na sequência do *impeachment*/golpe de 2016, do atual presidente: um militar reformado, vinculado à extrema direita do exército (linha-dura), e que trouxe para o seu governo uma grande quantidade de militares em postos-chave.

Como já havia sido antecipado por David Maciel (2014), os elementos oligárquicos e fascistas presentes no Estado sincrético brasileiro podem ser acionados em caso de crise hegemônica. Como a crise da “Nova República”, evidenciada a partir das manifestações de junho de 2013, que ainda está em vigor.

Em uma linha argumentativa muito próxima da visão de Sarlo, Huysen entende que houve um preço a se pagar, em termos do que é lembrado e do que é esquecido, para o “sucesso” da Argentina: o estabelecimento de uma clara distinção entre algozes e vítimas, o que dependeu do esquecimento da dimensão política da atuação das vítimas na ditadura:

No nível narrativo, o relatório *Nunca Más* estabeleceu a figura do desaparecido como uma vítima inocente do terrorismo de Estado. Essa estratégia “esqueceu” a dimensão política da insurgência esquerdista que a ditadura militar vinha tentando extirpar. Esse esquecimento foi necessário, na época, por duas razões: primeiro, foi necessário para invalidar os argumentos apresentados pela defesa dos generais, que se baseava na ideia de que o golpe e a repressão tinham sido causados pelo terrorismo armado da esquerda radical – os Montoneros e o Exército Revolucionário do Povo (ERP). Segundo, e mais importante, foi necessário para permitir que toda a sociedade argentina, inclusive os não participantes e os beneficiários da própria ditadura, se congregassem em torno de um novo consenso nacional: a separação clara entre criminosos e vítimas, culpados e inocentes. (HUYSSSEN, 2014, p. 162-163)

No Brasil, onde não existe memória nacional sobre o período da ditadura militar, não há consenso sobre a separação entre criminosos e vítimas. Ao contrário da Argentina, onde o documento *Nunca Más* é um relatório oficial, aqui, os primeiros relatórios sobre a repressão estatal, divulgados na década de 1980, também intitulados *Nunca Mais*, foram fruto da sociedade civil, de organizações vinculadas a denominações religiosas. Os relatórios das comissões da verdade, décadas após os relatórios do projeto *Brasil: nunca mais*, não desempenharam o mesmo papel do relatório argentino. Na Argentina, a memória produzida conseguiu desconstruir o discurso dos militares a respeito de dois campos (extrema-direita *versus* extrema-esquerda) em confronto como justificativa da repressão; o mesmo não aconteceu no Brasil, onde permanece a disputa simbólica/ideológica sobre quem é criminoso e quem é vítima. Quanto à Argentina, assim escreveu Huyssen:

Tomados em conjunto, o relatório *Nunca Más* e o julgamento deslegitimaram a justificativa retroativa do golpe contida na teoria de “*los dos demonios*” (os dois demônios), que tivera certa aceitação durante os anos do governo Alfonsín, logo após 1983. Os dois demônios seriam os grupos terroristas da direita radical e o terrorismo da guerrilha urbana de esquerda, numericamente insignificante, que nunca somou mais de seiscentos a oitocentos combatentes no país inteiro. Ambos eram tidos como igualmente responsáveis por desencadear o golpe militar. (HUYSSSEN, 2014, p. 162)

Se, na Argentina, conforme argumentam Huyssen e Sarlo, o esquecimento da dimensão política da atuação das vítimas do terrorismo de Estado foi necessário

para o julgamento e punição dos responsáveis por ele; no contexto brasileiro, onde a Lei da Anistia impediu o julgamento e a punição dos repressores, as memórias que começaram a ser divulgadas posteriormente à anistia se voltaram para a atuação política de vítimas da ditadura, com destaque para os que participaram da luta armada.

Em suas reflexões sobre o desenvolvimento de uma cultura da memória nas sociedades contemporâneas, Huyssen menciona a possibilidade de uma transformação da memória em mercadoria: “Na verdade, a própria memória pode tornar-se uma mercadoria a ser colocada em circulação por uma indústria voraz da cultura, sempre em busca de novos floreados” (HUYSEN, 2014, p. 139).

Na conjuntura brasileira, houve uma combinação entre a dimensão política das memórias de vítimas da ditadura e a transformação da memória em mercadoria. O principal exemplo disso foi a publicação dos livros de memórias escritos pelo jornalista Fernando Gabeira, que participou da luta armada contra a ditadura militar, em especial do sequestro do embaixador americano no Brasil, que foi solto posteriormente em uma troca por presos políticos. Como se pode ler no livro *Os movimentos libertários em questão*:

Gabeira foi o primeiro participante da luta armada a romper a barreira do silêncio, revelando os pormenores da sua participação no sequestro do embaixador americano e da repressão policial-militar, em entrevista concedida ainda no exílio a *O Pasquim* n.490 (17-23/11/78). A apresentação do texto, escrita pelo cartunista Ziraldo, dizia o seguinte:

“A entrevista mais emocionante de que participei no ‘Pasquim’. Uma entrevista que eu gostaria que todos os brasileiros lessem. Todos. Meus filhos, principalmente”.

Foi desse modo, já então bombástico, que Gabeira foi apresentado à opinião pública brasileira. (COELHO, 1987, p. 36)

Não por acaso, os livros de memórias escritos por Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, sobre a sua participação na luta armada e *O Crepúsculo do macho*, sobre o exílio, foram publicados pela editora Codecri, vinculada ao *O Pasquim*,

o principal jornal da chamada imprensa alternativa; ou seja, publicações que não faziam parte dos grandes grupos midiáticos e que, de modo geral, se posicionavam contrárias à ditadura militar. A estratégia de marketing em torno de Fernando Gabeira, a construção da sua imagem como o portador de uma experiência que precisava ser conhecida por todos pode ser considerada um sucesso. Apenas a título de exemplo, conforme a edição da *Folha de S. Paulo* publicada em 3 de outubro de 1982, entre 1979 e 1982, haviam sido vendidos cerca de 400 mil exemplares dos seus livros.

A repercussão das obras de Gabeira foi tão grande, em especial do primeiro livro, que rapidamente a sua imagem deixou de circular apenas em veículos alternativos e passou a fazer parte de produtos midiáticos da indústria cultural brasileira. Em um disco lançado em 1980, a cantora Rita Lee incluiu em uma canção escrita por ela, *Orra Meu*, os seguintes versos como refrão da música: “Guerrilheiro/Forasteiro/Orra Meu”, em uma clara referência à trajetória de vida de Gabeira e ao título de seu livro. A expressão “orra meu” pode ser considerada a versão paulistana da expressão “o que é isso, companheiro?”. O disco, intitulado Rita Lee, foi lançado pela gravadora Som Livre, uma empresa do Grupo Globo, a principal corporação da indústria cultural no Brasil. Em 1997, ocorreu o lançamento de *O Que é isso, Companheiro?*, filme dirigido por Bruno Barreto, com um elenco recheado de atores e atrizes vinculados à Globo. O filme concorreu como candidato ao Oscar de melhor filme estrangeiro, mas não venceu.

Memória e história: a relação passado/presente

Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado*, estabelece um contraponto entre as produções memorialísticas e as pesquisas históricas acadêmicas. Tendo em vista que, segundo a autora, estaríamos vivendo um momento em que a presença da subjetividade é considerada indispensável para a produção de narrativas tidas como verdadeiras, as narrativas memorialísticas estariam sendo valorizadas, em detrimento de um conhecimento histórico produzido de acordo com os cânones da pesquisa científica. As produções memorialísticas tenderiam a construir explicações

totalizantes, fechadas nelas mesmas, e que resistiriam a serem criticadas; enquanto os trabalhos historiográficos seriam capazes de construir explicações complexas e que deixariam margem para novas investigações. De acordo com Sarlo,

Quando uma narração memorialística concorre com a história e apoia sua exigência nos privilégios de uma subjetividade que seria sua garantia (como se pudéssemos voltar a crer em alguém que simplesmente diz: "Falo a verdade do que aconteceu comigo ou do que vi que acontecia com meu amigo, meu irmão"), ela se coloca, pelo exercício de uma imaginária autenticidade testemunhal, numa espécie de limbo interpretativo. (SARLO, 2007, p. 67-68)

Sem dúvida, é problemática uma identificação reducionista entre memória e história; no entanto, também é problemático o não reconhecimento da possibilidade de produções memorialísticas contribuírem para o conhecimento histórico. A existência dessa possibilidade dependeria da maneira como a relação entre passado e presente aparece na narrativa memorialística, e como a subjetividade ali se manifesta.

No que diz respeito ao primeiro livro de memórias de Fernando Gabeira, e de boa parte das narrativas memorialísticas publicadas no período imediatamente posterior à Lei da Anistia, não aconteceu, como na Argentina, a produção de narrativas cujo objetivo central (relacionado com o presente) era agir para garantir a punição dos principais responsáveis pelo terrorismo de Estado. No Brasil, os repressores foram anistiados preventivamente, tendo acontecido uma produção de narrativas, como os livros publicados por Alfredo Sirkis, Alex Polari e Herbert Daniel, em que os autores desenvolviam uma autocrítica (no presente) das decisões políticas tomadas no passado, isto é, a participação na luta armada contra a ditadura.

Devido à postura autocrítica, a distância entre o eu do presente e o eu do passado era assumida explicitamente, não ocorrendo uma redução da compreensão histórica à dimensão da subjetividade, pois a narrativa do passado tinha como propósito entender os motivos da adesão à luta armada, o que significa que se levava em consideração as articulações entre a experiência individual e a realidade objetiva social e histórica mais abrangente.

A busca de Gabeira pela compreensão das suas ações passadas está presente no título, *O que é isso, companheiro?*, e desde o início do seu livro, quando há o relato da tentativa de asilo na embaixada da Argentina no Chile, localizada em uma rua chamada Irrazabal, após o golpe de Estado de Pinochet. Assim como muitos outros militantes da esquerda brasileira, ele viveu no Chile durante o governo socialista de Salvador Allende:

Este é um livro de um homem correndo da polícia, tentando entender como é que se meteu, de repente, no meio da Irrazabal, se há apenas cinco anos atrás estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que faziam mais uma demonstração contra a Ditadura Militar que tomara o poder em 64. Onde é mesmo que estávamos, quando tudo começou? (GABEIRA, 1979, p. 10)

A presença, no livro, de uma visão sobre o passado que vai além da experiência individual está relacionada ao papel desempenhado pela autocrítica, que não é um posicionamento meramente pessoal, mas está associada à vivência de um ideário coletivo, exposto enquanto tal: o ideário das correntes da esquerda brasileira que aderiram à luta armada. Ideário que o livro expõe e ao mesmo tempo critica. A crítica incorpora os debates da esquerda nos anos 1970 no Brasil e fora dele, nas comunidades de exilados, sobre a experiência da luta armada. A obra exerce a autocrítica que problematiza a não adesão da população às práticas guerrilheiras, questionando a visão “vanguardista” que teria estimulado estas práticas:

Teoriza-se aí a grande ilusão do período: a luta contra o governo poderia ser feita independente do povo, por alguns grupos armados, dotados de muita técnica, e, naturalmente de ousadia. Tudo se passava como se houvesse especialistas que iam cuidar de tudo e, num determinado momento, quando não se sentissem mais ameaçados, chamariam o povo para participar daquelas lutas. (GABEIRA, 1979, p. 45)

Se há uma articulação entre produção memorialística e conhecimento histórico no livro de Gabeira, o mesmo não pode ser dito do filme que, duas décadas depois, foi produzido com base no livro, com roteiro escrito por Leopoldo

Serran. O livro é um produto midiático de uma editora alternativa vinculada a um jornal da imprensa não corporativa. O fato de ser uma mercadoria inserida nas características da sociedade do espetáculo não inviabilizou sua condição de um bem cultural que contribuía para a compreensão histórica da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que narrava a experiência de vida de um indivíduo. O filme é um produto da indústria cultural, financiado pelo principal produtor cinematográfico brasileiro, Luiz Carlos Barreto, dirigido pelo seu filho, Bruno Barreto, e com distribuição nos Estados Unidos pela Miramax, uma das principais corporações cinematográficas daquele período (década de 1990). O foco do filme não é mais a trajetória de militância na esquerda brasileira de Fernando Gabeira, mas apenas um episódio desta militância, o sequestro do embaixador norte-americano, que é um dos personagens centrais da produção e é retratado de maneira extremamente simpática, como uma vítima dos guerrilheiros, em especial, do personagem Jonas. Este personagem, retratado no filme como um vilão, foi inspirado em Virgílio Gomes da Silva, um militante político que participou do sequestro do embaixador norte-americano e foi violentamente torturado e assassinado após ter sido preso durante a ditadura.

O que caracteriza a versão audiovisual de *O que é isso, companheiro?* não é uma autocrítica do passado, feita por alguém que questiona mas não renega este passado, mas uma redefinição de quem era vítima e quem era criminoso no período da ditadura militar; indicando claramente a ausência de um consenso nacional a esse respeito e o afastamento, quando estamos diante de um produto midiático da indústria cultural, da possibilidade de combinação entre memória e história.

Este afastamento entre memória e história, no que concerne à indústria cultural, pode ser constatado ainda nos dias de hoje, como se pode perceber pela campanha publicitária desenvolvida em 2020 pelo jornal *Folha de S. Paulo*, uma estratégia de marketing para justificar e divulgar o novo slogan do jornal: "Um Jornal a Serviço da Democracia". A campanha teve início na edição do dia 28 de junho de 2020, lançada em editorial publicado na primeira página do jornal, que se inicia com a seguinte frase: "É sólido o edifício da jovem democracia

brasileira”, indicando a ausência de uma problematização do regime político vigente após 1985, nem sequer da situação política do país após o *impeachment*/golpe de 2016, que teve o apoio do jornal. O editorial reconhece o amparo dado à ditadura, atribuindo-o à condição de erro, para em seguida celebrar o papel que a publicação teria desempenhado em defesa da democracia:

A censura calava a imprensa, que apoiou o novo regime num primeiro momento, caso desta **Folha**, que errou. Este jornal viu-se rapidamente engalfinhado pelo novo sistema de poder, perdendo a capacidade de reagir antes mesmo de percebê-lo.

Só na década seguinte achou meios de empreender um combate, mesmo que velado e sutil, à ditadura. E, nos anos 1980, liderou na imprensa o movimento das Diretas Já, firmando-se como defensor intransigente da democracia e das liberdades individuais. (FOLHA DE S.PAULO, 28 jun. 2020, p. A1)

O reconhecimento de que o jornal apoiou a ditadura e de que isso foi um erro não pode ser considerado sequer como a aparência de uma autocrítica, pois em nenhum momento do caderno especial, publicado nesta edição de 28 de junho de 2020, intitulado “O que foi a Ditadura”, há uma descrição sobre como teria sido o apoio do jornal, que formas ele assumiu, muito menos uma análise crítica dos motivos que o teriam levado a agir como agiu. Em uma matéria, publicada no caderno, sobre a censura e a repressão às manifestações culturais, o jornal é colocado como vítima de uma intervenção da ditadura, que exigiu a demissão do jornalista Cláudio Abramo do cargo de editor do jornal. Por sua vez, a peça publicitária faz as seguintes afirmações:

A atual democracia brasileira tem 35 anos. Mais da metade dos eleitores tem menos de 40 anos. E a Folha vai fazer 100 anos. Por isso, nós vimos e nunca esqueceremos os horrores da ditadura. E sempre defenderemos a democracia. (FOLHA DE S.PAULO, 28 jun. 2020, p. A9)

O texto assume explicitamente o papel de ator político que a publicação desempenha. O jornal afirma que vai narrar para o eleitorado brasileiro, na condição de testemunha, a memória da ditadura, em nome da defesa da democracia,

postura que seria permanente. No entanto, bastaria uma rápida olhada em uma peça publicitária de uma outra instituição que, no mesmo período do início da campanha da *Folha de S. Paulo*, também resolveu falar sobre a época da ditadura militar, para que aspectos fundamentais dos horrores da ditadura esquecidos pela *Folha* fossem lembrados: a colaboração dada pelo jornal para a tentativa de transformar em “líder popular” o General que ocupou a presidência no período em que o terrorismo de Estado foi mais violento.

Na edição de 21 de junho de 2020, os leitores da *Folha de S. Paulo* entraram em contato com um “informe publicitário” colocado antes da primeira página; tratava-se de uma reprodução da primeira página do jornal do dia 22 de junho de 1970, dia posterior à vitória da seleção brasileira de futebol no jogo final da copa do mundo disputada no México. Uma iniciativa da Confederação Brasileira de Futebol (CBF) como homenagem “à equipe tricampeã de 1970”. A manchete do jornal foi “Eles voltam amanhã com a Taça”, mas a segunda manchete dizia “Médici participa do entusiasmo do povo”. O texto publicado na primeira página comentava que “Em nome de todos os brasileiros, o presidente Médici será o primeiro a homenagear o grande feito dos nossos heróis e lhes oferecer um almoço no Palácio do Planalto”. A matéria também afirmava que o presidente acertou o placar do jogo. Praticamente todo o conteúdo, que ocupa uma coluna da página, foi preenchido por declarações de Médici. O espaço restante foi ocupado por fotos dos jogadores e de lances do jogo.

Mas, em termos de colaboração do jornal com os horrores da ditadura, nada se compara com a atuação do jornal *Folha da Tarde*, publicação do mesmo conglomerado midiático proprietário da *Folha de S. Paulo*. De acordo com informações presentes no livro *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, de Beatriz Kushnir (originalmente uma tese de doutorado em História), no período de 1969 a 1984, os jornalistas da *Folha da Tarde* possuíam vínculos com os órgãos de repressão, e o jornal agia como um porta-voz não oficial do aparato repressivo da ditadura, divulgando versões (hoje diríamos “fake news”) sobre a morte de presos políticos, devido às torturas, que eram do interesse

dos torturadores. Assassinatos cometido no interior dos órgãos encarregados da repressão política eram divulgados pelo jornal como morte após tentativa de fuga ou durante tiroteio.

Ainda de acordo com o que se pode ler em *Cães de guarda*, o grupo empresarial proprietário da *Folha de S. Paulo* e de outras publicações foi acusado por militantes políticos de emprestar veículos para operações policiais, que resultaram em prisões de militantes, e por esse motivo alguns veículos do grupo foram alvo de atentados por organizações da luta armada.

A produção memorialística da *Folha de S. Paulo* sobre a ditadura militar confirma a interpretação de Beatriz Sarlo sobre a oposição entre memória e história. Na sua condição de um produto midiático da indústria cultural, inserido no contexto da sociedade do espetáculo, o jornal utiliza o passado da ditadura militar como um elemento da construção da imagem da publicação que corresponde aos seus interesses no tempo presente: no caso, a produção da imagem do jornal como uma publicação que não esquece da ditadura e defende sempre a democracia. Tudo o que não condiz com essa imagem é convenientemente esquecido, mas pode ser encontrado em livros sobre a história do período, em especial, sobre a atuação da imprensa.

Considerações finais

Tendo em vista a atual situação vivida pela sociedade brasileira, quando temos um governante com posições políticas de extrema-direita, que ameaça constantemente suprimir o que ainda resta de elementos de um Estado de Direito, e ataca permanentemente as instituições da democracia representativa, sem dúvida a defesa da democracia por um representante da mídia corporativa e sua afirmação de que não esquece os horrores da ditadura militar possui aspectos positivos.

No entanto, esses posicionamentos assumidos pela *Folha de S. Paulo* estão vinculados a uma estratégia de marketing, fazem parte de uma campanha publicitária do jornal, e não podem ser vistos como uma contribuição efetiva para a defesa da democracia, já que não questionam os limites do regime político

estabelecido pela chamada “Nova República” e tampouco, o papel desempenhado pelo *impeachment*/golpe de Dilma Roussef, apoiado pela publicação e pela mídia corporativa de modo geral.

Nem sequer a afirmação de que o jornal não esquece os horrores vividos durante a ditadura militar pode ser considerada uma contribuição real para o conhecimento histórico desse período, já que a publicação não faz uma autocrítica da sua atuação durante a ditadura, não indo além de um reconhecimento superficial de que erros foram cometidos.

De modo diferente do que aconteceu na Argentina e na Alemanha, situações analisadas por Huysen e Sarlo, no Brasil não houve uma articulação entre os julgamentos de responsáveis pelo terror de Estado e a construção de uma memória nacional sobre os períodos ditatoriais. Como, aqui, não se deu a formação de uma memória nacional, não é possível fazer uma reflexão sobre os seus eventuais aspectos problemáticos, em termos de uma visão unilateral, que não leva em consideração todas as dimensões do passado, conforme defende Huysen.

No Brasil, a Lei da Anistia absolveu preventivamente os responsáveis pelo terror de Estado, e vivemos, desde o período ditatorial, uma disputa simbólica/ideológica sobre quem deve ser considerado vítima e quem deve ser considerado culpado pelos acontecimentos daquele tempo. Os episódios relacionados à luta armada contra a ditadura militar foram o tema principal das primeiras produções memorialísticas e continuam a atrair atenção ainda hoje, o que dá força à narrativa mentirosa, sustentada por quem defende a ditadura militar, de que apenas os que participaram da luta armada foram alvo da repressão.

Enquanto não houver uma consciência coletiva crítica sobre o “fascismo cotidiano” estabelecido pela ditadura militar, e sobre os seus elementos que persistiram mesmo após a chamada redemocratização, viveremos sempre sob a ameaça de que eles possam servir de base para o retorno de um regime político ditatorial marcado pelo terrorismo de Estado. Produções memorialísticas capazes de colaborar para a compreensão histórica do período da ditadura militar são

indispensáveis para que essa consciência possa se desenvolver. Mas, para que isso aconteça, essas produções não podem estar a serviço de estratégias de marketing de corporações midiáticas que agem dentro do contexto da sociedade do espetáculo e procuram construir uma imagem dessas corporações que não corresponde à realidade histórica.

Referências

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

COELHO, C. N. P. *Os movimentos libertários em questão: a política e a cultura nas memórias de Fernando Gabeira*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FERNANDES, F. *Nova República?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KUSHNIR, B. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MACIEL, D. A aliança democrática e a transição política no Brasil. In: PINHEIRO, M. (org.). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 269-302.

MOREIRA ALVES, M. H. *Estado e oposição no Brasil (1974-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SODRÉ, N. W. *O fascismo cotidiano*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

ZAVERUCHA, J. Relações civis-militares: o legado autoritário da Constituição de 1988. *In*: TELES E.; SAFATLE, V. (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 41-76.

submetido em: 23 mar. 2021 | aprovado em: 13 abr. 2021

Memória, poder e verdades: disputas de sentidos no acionamento do memorável no caso do Fundão¹

Memory, power and truths: disputes of meanings in triggering the memorable in the case of Fundão

Mozahir Salomão Bruck², Herom Vargas³, Jeane Moreira⁴

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Memória nas Mídias do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), em novembro de 2020.

2 Mozahir Salomão Bruck, PUC Minas, doutor. E-mail: mozahir@gmail.com.

3 Herom Vargas, Universidade Metodista de São Paulo, doutor. E-mail: heromvargas50@gmail.com.

4 Jeane Moreira, mestre pela PUC Minas. E-mail: jeanecmoreira@gmail.com.

Resumo

Este artigo busca estudar narrativas do jornal *A Sirene* e dos vídeos de *storytelling*, da Fundação Renova, no contexto de discursos que circularam após o rompimento da Barragem do Fundão, Minas Gerais, em 2015. Polarizados e antagonísticos, tais movimentos discursivos oportunizam a reflexão sobre a memória como disputa de sentidos, ou seja, exemplificam o jogo da memória como um jogo de poder e de luta pela afirmação de verdades. O embasamento teórico convocou noções como poder e verdade; a revisão crítica da noção de memória coletiva; os tensionamentos entre lembrar e esquecer e testemunho. Nossa abordagem empírica se valeu da análise de conteúdo, por meio da qual se perscrutou as textualidades mencionadas, buscando entender como tais dispositivos mobilizam suas forças, táticas e competências discursivas e linguageiras para, na atualidade, acionar fatos passados – o memorável – mas nele também construir a memória por vir.

Palavras-chave

Memória, poder, verdade.

Abstract

This paper investigates narratives from the newspaper *A Sirene* and the storytelling videos produced by Renova Foundation, regarding the discourses that circulated after the Fundão dam rupture (Minas Gerais) in 2015. Polarized and antagonistic, such discursive movements provide opportunities to reflect on memory as a dispute for meanings, that is, the game of memory as a game of power and struggle for the affirmation of truths. Such a discussion required concepts such as: power and truth (FOUCAULT, 2007); the critical review (NAMER, 1987) of the concept of collective memory (HALBWACHS, 1990); the tension between remembering and forgetting (HUYSSSEN, 2014); and testimony (PIERRON, 2010). Using Content Analysis, we investigated these textualities to understand how such devices mobilize their discursive and linguistic forces, tactics and skills to, at present, trigger past events - the memorable -, but also build upon it the memory to come.

Keywords

Memory, power, truth.

A luta pela prevalência das percepções de fatos atuais e do passado e por suas textualidades que lhes dão consistência se mostra, de modo agudo, muitas vezes, uma batalha temporal. Instalada no presente, ela intenciona rearranjar o passado e instruir o futuro. Diz respeito a uma disputa em termos de entendimentos acerca de si, do outro e das relações entre ambos, sob vieses e enquadramentos que tornem uma específica visão – com seus condicionamentos e acomodações – a *visão*, em uma luta instituinte de versões que tentam, afinal, determinar significados, sobrepondo ou excluindo outros que possam lançá-los em controvérsias. Portanto, é a afirmação pela negação. Esse campo de disputa, mas também de negociação, é o amplo, movediço e instigante território da memória. Busca-se aqui discutir os modos como o crime socioambiental de Mariana, ocorrido em 5 de novembro de 2015, gerou e tem gerado narrativas díspares e, por vezes, antagônicas por parte, de um lado, dos antigos moradores das regiões atingidas e, de outro, pela Fundação Renova⁵. Valendo-se de estratégias e suportes midiáticos, a fundação e os atingidos buscaram, cada um a seu modo e com seus argumentos, acionar a memória tanto do acontecimento de 2015 quanto do próprio passado comunitário das antigas vilas que desapareceram em parte ou totalmente sob a lama.

Resulta este artigo do encontro e articulação de dois textos outros, que estudaram as narrativas do jornal *A Sirene*⁶ e dos vídeos de *storytelling*⁷ publicados pela Fundação Renova⁸. Ambos abordaram o ocorrido, suas anterioridades e consequências, a partir de perspectivas polarizadas. Como mostraremos à frente,

5 Entidade responsável pela mobilização para a reparação dos danos causados pelo rompimento. Foi fundada em 30 de junho de 2016, cf. discussão presente em Moreira (2019).

6 Publicação em formato físico e digital criado pela comunidade para denunciar negligências das organizações envolvidas e não deixar que o rompimento caia no esquecimento. Discussão presente em Bruck e Vargas (2019).

7 *Storytelling* é uma palavra em inglês que pode ser considerada sinônimo de contação de histórias. Desmembrando essa expressão tomada da língua inglesa, é possível afirmar que o *story* é a história em si e o *telling* é a forma como ela é contada. Esse último consiste em dar a forma a narrativa, e seu suporte é variado, podendo ser um livro, filme, música, mímica, vídeo etc.

8 Série composta por sete vídeos nos quais os atingidos contam as suas histórias e falam sobre o processo de reparação nas áreas ondem moram.

o jornal *A Sirene* se ocupou prioritariamente em suas 44 edições publicadas até janeiro de 2020 em oferecer, em tom prevalente de denúncia, narrativas sobre o terrível momento do rompimento da barragem – que destruiu parcial ou totalmente os distritos de Bento Rodrigues, Gesteira e Paracatu de Baixo – e os fatos que o antecederam e que apontavam para certa previsibilidade dessa tragédia. Em outro tom, afetuoso e nostálgico (NATALI, 2006), o jornal privilegiou narrativas das memórias dos moradores que foram arrancados de sua vida comunitária e de suas casas. Já a *Renova*, por sua vez, não deixou de se valer de acionamentos da memória, mas, estrategicamente, o fez de modo projetivo, apontando para o futuro. Enquanto o discurso do jornal feito pelos atingidos foi de resistência e luta contra o esquecimento do cotidiano das comunidades, o discurso da fundação criada especificamente para gerir as relações entre a empresa Samarco e os atingidos foi o de superação do ocorrido, de seguir em frente, olhando para o futuro.

Ao percebermos, nos mencionados estudos, modos de abordagem tão divergentes acerca do mesmo acontecimento – o rompimento da barragem – quisemos aproximar esses caminhos, acionando as noções de poder e verdade (FOUCAULT, 2007); a crítica de Namer (1987) à noção de memória coletiva e individual de Halbwachs (1990) e as reflexões de Andreas Huyssen (2014) sobre o lembrar e o esquecer, bem como a noção de testemunho de Pierron (2010). Ao enredar tais noções, buscou-se privilegiar uma principal perspectiva: a de como acionamentos da memória podem se dar em um contexto de disputa de significados e sentidos e os objetivos que lhes são subjacentes. Se os mencionados estudos nasceram bifurcados, agora se convergem para buscar compreender os modos como *A Sirene* e a Fundação *Renova*, com perspectivas até mesmo antagônicas, estabelecem seus acionamentos memorialísticos.

No caso empírico em tela, de um lado, o grupo de moradores atingidos pela destruição de sua comunidade e com graves danos ao meio ambiente, com suas intencionalidades singulares e (re)significações (in)tensas, seja em termos de um agir político próprio do ato de lembrar para impedir o esquecimento e

o apagamento do incidente que destruiu dezenas de moradias e que tirou a vida de dezenove pessoas⁹; seja no sentido de criar espaços e oportunidades para que os atingidos registrem e busquem preservar lembranças do passado de uma vida comunitária; seja, ainda, no sentido de que o rememorar se constitui como *locus* de resistência e de luta contra a impunidade dos responsáveis, além da busca e dos direitos pelos atingidos. De outro, a Fundação Renova, para quem a memória parece ser menos um ponto de chegada, mas sim de partida. Pode-se afirmar que, na observação dos vídeos produzidos pela fundação, tanto as memórias da vida comunitária dos moradores quanto o próprio rompimento são, em geral, apenas um *start* narrativo que introduz o discurso principal, que é o de reparação e de superação (e esquecimento) da tragédia.

Com estratégias, estéticas e linguagens específicas, *A Sirene* e os *storytelling* da Renova engendram acionamentos da memória de modos bem singulares. Para esta análise empírica, foram consideradas 44 edições de *A Sirene* e sete vídeos de *storytelling* da Fundação Renova. Valendo-nos, especialmente, da análise de conteúdo, buscou-se observar que estratégias narrativas o jornal e a entidade utilizam para acionar o memorável a partir de perspectivas tão distintas que, muitas vezes, chegam a se antagonizar. Além disso, analisamos como ambas utilizam suas forças discursivas para construir a memória por vir, sobre o que do rompimento será lembrado ou mesmo esquecido, apagado.

A opção pela análise de conteúdo (BARDIN, 2009; BAUER; GASKELL, 2013; FERRARA, 2010; FONSECA JUNIOR, 2014;) resultou de nosso objetivo de tentar compreender no cotejamento das textualidades de *A Sirene* e da Fundação Renova movimentos narrativos que nos pareceram, a princípio, polarizados e antagônicos ao acionarem a memória em perspectivas muito distintas, oportunizando, reflexões sobre a memória como disputa de sentidos, ou seja, sobre o jogo da memória como um jogo de poder e de luta pela afirmação de verdades.

9 Além das dezenoves mortes reconhecidas pela Samarco, há o caso da sobrevivente Priscila Monteiro, 28 anos, que luta pelo reconhecimento da vigésima vítima. Priscila estava grávida de três meses e sofreu um aborto no momento do rompimento da Barragem.

Compreendendo que se trata de narrativas em formatos distintos, durante a abordagem dos *corpora* de A Sirene e os vídeos de *storytelling* da Renova, nosso trabalho exploratório inicial foi de destacar tanto nas edições do jornal quanto nos mencionados vídeos, as matérias e reportagens (A Sirene) e os depoimentos e excertos de textos (vídeos da Renova) em que a memória surge como essência narrativa, buscando observar em que circunstâncias isso se dava e os possíveis sentidos ali propostos.

Memória, poder e verdades

Os estudos sobre a memória da primeira metade do século XX devem ser percebidos no contexto dos embates sobre este tema entre estudiosos de distintas áreas e perspectivas de conhecimento. Tanto a memória quanto conceitos e noções que lhe são conexos – como tempo, percepção, duração – foram, no início do século passado, objetos de forte interesse por parte de pensadores e estudiosos de áreas como filosofia, psicologia, física, antropologia, entre outras. Nos anos 1920, Henri Bergson e Albert Einstein¹⁰, por exemplo, se colocaram em entreencontro público em função de suas distintas concepções acerca de ideias como o tempo físico, o tempo filosófico e o tempo psicológico. Este debate se acentuou, especialmente, em relação à noção de *durée* (duração), formulada por Bergson. Também a noção bergsoniana de *memória pura*¹¹ foi tensionada por estudiosos das ciências sociais, nomeadamente pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs, que formulou o conceito de memória coletiva. Para ele, o *lembrar* não pode ser efetivamente analisado se

10 Henri Bergson publicou, em 1922, *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Na obra, Bergson busca criticar as noções formuladas por Einstein sua teoria da relatividade e que fora escrito antes, em 1916-17, *A teoria da relatividade especial e geral (uma exposição popular)*. O modo de experimentação do tempo e as noções de duração, consciência e intuição estavam no cerne do debate entre os dois pesquisadores. Foi um embate direto curto, mas que se estendeu por décadas entre simpatizantes dos dois teóricos. Bergson entendia que se a filosofia e as outras ciências tinham o tempo como questão filosófica essencial, por outro lado, equivocaram-se ao negligenciar a abordagem metafísica, e mesmo espiritual, de como os indivíduos constituem suas experiências temporais. No entendimento do filósofo francês, quando se fala em tempo, tudo está em relação e conexão com tudo em um infinito e expansivo universo, que abarca desde o passado mais longínquo e virtual ao presente mais atual e efetivo.

11 Pode-se falar mesmo em uma especial e forte preocupação de Halbwachs em combater a noção de uma memória “pura” de Henri Bergson, que mais se aproximaria de uma memória emocional, também denominada lembrança-pura, definida por ele em *Memória e matéria*.

não forem considerados os contextos sociais que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória. Entre outros pontos importantes, Halbwachs divergia de Bergson por defender que a memória não permanece intacta em uma *galeria subterrânea* do indivíduo, mas sim emerge, na sociedade, fonte das indicações principais para a reconstrução de partes do passado.

Mas, mesmo considerando que é incontestável a força da memória individual na permanência do coletivo, o sociólogo francês entendia que só é possível manter essa memória coletiva se o grupo continuar a lembrar junto. Segundo Halbwachs (1990), o indivíduo que lembra está inserido na sociedade na qual possui um ou mais grupos de referência. Isso equivale a dizer que a memória é construída em grupo, podendo-se entender cada memória individual, portanto, como ponto de acerca da memória coletiva. Assim, o processo de estar inserido em grupos de referência que conversem sobre o acontecimento é essencial para manter uma memória viva.

Quando dizemos que um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito algum traço do acontecimento passado que se trata de evocar, não queremos dizer todavia que a lembrança ou que uma de suas partes devesse subsistir tal e qual em nós, mas somente que, desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros. (HALBWACHS, 1990, p. 36)

Cabe aqui, no entanto, uma problematização, mesmo que breve, acerca das noções de inspiração durkheimiana formuladas por Halbwachs na primeira metade do século XX e que têm sido, nas últimas décadas, em sua perspectiva antropológica, um dos principais e mais recorrentes aportes teóricos para os estudos da memória. Apesar de ainda possuir inegável atualidade, o entendimento do sociólogo francês de que a identidade coletiva influencia, mesmo acaba por

determinar o memorável na comunidade nos remete a um problema: o de considerar que a identidade tenderia a ser estável e coerente, desconhecendo, por assim dizer, a natureza dialógica, negocial, conflitiva e intertextual tanto da identidade quanto da memória (PERALTA, 2007). Tal perspectiva traz em si riscos de uma redução nocional, ao tentar fornecer explicações gerais para a compreensão de fenômenos sociais e culturais bastante complexos.

Com efeito, toda a dinâmica processual decorrente das disputas ocorridas no palco social pela hegemonia da memória, ou seja, as lutas pela dominação, os conflitos, os interesses antagônicos (sic) subjacentes à construção social do passado, está ausente da análise de Halbwachs. (PERALTA, 2007, p. 6)

Em *Mémoire et société*, Gérard Namer (1987) se detém sobre as ideias de Maurice Halbwachs, concordando com a ideia de que a memória é constituída dentro do grupo, mas, por outro lado, mas sem deixar de ponderar a relevância que possui o relacional – negociação e conflito – inerente a todo o processo de construção memorialística. Tal abordagem não mereceu uma atenção de modo mais articulado no pensamento de Halbwachs. Namer (1988), em “Affectivité et temporalité de la mémoire”, ao mencionar tal incompletude da obra de Halbwachs, morto no campo de concentração nazista de Buchenwald em 1945, assinala que o próprio pensador francês parece se ressentir da falta de uma maior clareza em termos da dimensão afetiva da temporalidade da memória coletiva¹², ideia que seria fundamental para a compreensão de como a memória coletiva se institui em termos dos quadros sociais da memória (família, religião e classe social).

Como esquecer e continuar Halbwachs nessa busca pelo tempo da afetividade da memória coletiva? A morte cruel do campo de concentração interrompe o trabalho e não se pode, a partir do manuscrito completo e que deve ser remodelado, *A memória coletiva*, inventar a coerência completa do segundo sistema, em particular o que poderia ser a afetividade dessa memória coletiva. [...] Uma frase no final de *A Memória Coletiva* resume

12 Halbwachs apontava três eixos importantes em que se desenhavam essa afetividade da temporalidade da memória: os quadros sociais da família, da religião e das próprias classes sociais.

seu último pensamento: “Se as várias correntes do pensamento coletivo nunca se penetram realmente e não podem ser colocadas em contato e mantidas em contato, é muito difícil dizer que o tempo voa mais rápido para um do que para o outro”. Temos, portanto, correntes de pensamento, de memórias que nunca se encontram, se necessário, que coexistem em feixes [...] Esquecer Halbwachs para continuar Halbwachs? Em nossa opinião, isso é possível desde que a afetividade do tempo seja movida para a afetividade do ritmo da memória, a afetividade da qualidade da memória (a afetividade da temporalidade gananciosa do comerciante, o ritmo da temporalidade religiosa). (NAMER, 1988, p. 9-14)¹³

Por isso mesmo, este artigo toma como princípio que a memória possui uma essencialidade cultural (LOTMAN, 1998) e que, neste jogo da verdade, na perspectiva foucaultiana¹⁴, ela resulta de complexas operações simbólicas e de construção social trespassadas pelas diversas dimensões, em especial a de poder e a de cultura, de disputa e de negociação. Mas pensar sobre as relações entre memória e verdade é, antes, dispor-se a um debate em instável terreno nocional. De saída, um aforismo tentativo pode ser o de que, se se assume um ocorrido, um valor, qualidade ou descrição como memória, é porque tal construção simbólica já é tomada como verdade. Ou, pelo menos, com a intenção ou desejo que assim seja ou que assim fosse. Por assim dizer, o memorável e o verdadeiro se cruzam e se retroalimentam na crença e interesses de quem os convoca e sustentam.

Falar, portanto, sobre memória é falar aprioristicamente sobre verdade. O que implica dizer que a disputa pela memória remete à disputa pela verdade.

13 Tradução nossa para “*Comment à la fois oublier et continuer Halbwachs dans cette recherche du temps de l’affectivité de la mémoire collective ? La mort cruelle du camp de concentration interrompt l’ouvre et on ne saurait à partir du manuscrit achevé et qui devrait être remodelé, La Mémoire collective, inventer la cohérence complète du second système, en particulier ce que pourrait devenir l’affectivité de cette mémoire collective. [...] Une phrase de la fin de la Mémoire collective résume sa dernière pensée : ‘Si les divers courants de pensées collectives ne pénètrent réellement jamais l’un dans l’autre et ne peuvent être mis et maintenus en contact, il est bien difficile de dire que le temps s’écoule plus vite pour l’un que pour l’autre’. On a donc des courants de pensées, de mémoires qui ne se rencontrent jamais, à la rigueur qui coexistent en faisceaux [...]. Oublier Halbwachs pour continuer Halbwachs ? C’est possible à notre avis à condition de déplacer l’affectivité du temps en affectivité du rythme de la mémoire, en affectivité de la qualité du souvenir (en affectivité de la temporalité cupide du marchand, du rythme de la temporalité religieuse)’.* (NAMER, 1988, p. 9-14)

14 A noção de jogos de verdade em Foucault aparece referenciada também em *Microfísica do poder* (2007) e *Dits et écrits: Vol. II* (2001). Jogos de verdade, para Foucault, dizem respeito ao conjunto de regras de produção de verdade, ou seja, ao conjunto de procedimentos que conduzem a um determinado resultado que pode ser considerado – em função de seus princípios e de suas regras de procedimento – como válido ou não. Podem também ser compreendidos como lugares e dimensões de enfrentamento social e sob a forma de “lutas ideológicas”. Jogos de verdade não se trata da descoberta do que é verdade, mas sim das regras que possibilitam a construção da fala (do discurso) de um sujeito sobre o que é verdadeiro ou falso em relação a determinados objetos, processos e circunstâncias.

Assumimos, neste trabalho, a perspectiva de Foucault (2007), para quem a verdade é produzida a partir de relações de poder, possibilitando, assim, regimes de conhecimento que determinam as percepções dos sujeitos. Cabe observar ainda que o pensador francês buscou, forte e transversalmente em sua obra, destacar que a noção de verdade não se encontra atrelada à ideia de universalidade e muito menos a uma essência que, estando escondida atrás de uma aparência, pode ser encontrada. Quando Foucault escreve sobre a verdade, portanto, ele não a conceitua como algo a ser descoberto. Pelo contrário, esta é sempre percebida como uma construção que tem como pano de fundo dinâmicos movimentos de pequenas redes de poder que atuam pelos mais dispersos dispositivos (BRUCK; VARGAS, 2019). Mais ainda, a questão da verdade não está exatamente ou exclusivamente neste jogo *do que é ou que não é verdadeiro*, mas sim em como uma *verdade* acaba por prevalecer.

[...] a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2007, p. 12)

Base fundamental da obra de Foucault também são os dispositivos. Em trabalho apresentado em anterior Encontro Anual da Compós (BRUCK; VARGAS, 2019), buscamos estabelecer possíveis entrecruzamentos, aproximações e aplicabilidades entre as noções de dispositivo e memória. Nosso entendimento foi o de que considerar textualidades midiáticas como dispositivos de memória possui rica potência heurística, na medida em que

[...] permite abordar processos presentes nas tensões entre lembrar e esquecer, tomando tanto as circunstâncias de acionamento do memorável quanto suas textualidades – verbais, imagéticas etc. – por meio das quais

se materializam os sentidos que propõem, além de outros acabam por proporcionar. (BRUCK; VARGAS, 2019, p. 2)

Ou seja, pensar o acionamento memorialístico a partir dos dispositivos mostra-se produtora pelo fato de também a memória, em sua essência cultural e simbólica, relacional e processual, existir em condições dispositivas. Por assim dizer, memória, poder e pretensas verdades se criam, se instituem e se reinventam em enfeixamentos de linhas de força, de enunciação, de luz e de subjetivação (DELEUZE, 2005), e passam a compor o infinito universo de discursos em que também tais representações e significações darão consistência ao simbólico do mundo. A consecução do memorável e das lembranças prevalentes – assim como o poder e a verdade – tem, por isso mesmo, um status marcadamente instável e temporário. Sempre em disputa e negociação, o passado nunca está concluído, mas reconfigura-se em função de tensões, desejos, interesses, conveniências, repactuações e anistias que se arranjam e rearranjam em movimentos invisíveis e subterrâneos, emergindo, posteriormente, nos tecidos da vida cotidiana. Em uma palavra, na aparência do mundo.

Memória de um acontecimento: disputas de sentidos

Foi no dia cinco de novembro de 2015 que a barragem de rejeito de minério de ferro, conhecida como *Fundão*, pertencente à empresa Samarco, controlada por duas das maiores mineradoras do mundo – a brasileira Vale do Rio Doce e a anglo-australiana BHP Billiton – se rompeu em Mariana (MG). Um volume de 43,7 milhões de m³ de lama vazou atingindo, no total, 39 municípios. Um dos principais rios brasileiros, o rio Doce, teve cerca de 400 quilômetros de sua extensão contaminados pela lama, que chegou até o mar, na altura do estado do Espírito Santo. Estima-se que mais de 500 mil pessoas foram afetadas direta e indiretamente, dezenove morreram e inúmeros danos foram causados ao meio ambiente.

Os povoados de Paracatu de Baixo, Gesteira e Bento Rodrigues foram os mais prejudicados. Esse último, que em 2015 tinha uma população estimada em 600 habitantes que viviam em cerca de 200 imóveis, foi totalmente destruído pela lama em poucos minutos. Os moradores, além do trabalho na mineração,

viviam da agricultura familiar e de subsistência, com destaque para a produção da geleia de pimenta biquinho, que se tornou um símbolo da região após a abertura de uma cooperativa empreendida por um grupo local de mulheres. O pequeno subdistrito de Santa Rita Durão era cortado pelo rio Gualaxo do Norte, cujo leito também praticamente desapareceu.

Retoma-se aqui Pollak (1992), para quem a memória desenha-se, forte e especialmente, a partir de três elementos: os *acontecimentos* vividos presencialmente ou por tabela e pelo grupo ao qual o sujeito se julga pertencer, os *lugares* relacionados às lembranças e as *pessoas* (*personagens*) que fizeram ou fazem parte da vida de quem rememora. No caso do rompimento da Barragem do Fundão, tais elementos são essencialmente constitutivos da chamada *tragédia de Mariana*. Nas narrativas processadas pela *Renova* e o jornal *A Sirene*, pessoas, lugares e o acontecimento em si são convocados pelas textualidades memorialísticas que se instituem nessa articulação. Parece ser impossível dissociá-los: as personagens, que morreram ou sobreviveram, o lugar, desaparecido sob os milhões de metros cúbicos de lama, e o acontecimento, com tal poder de transformação da vida de centenas de famílias e de impacto ao meio ambiente que acaba por impor-se por si próprio.

Mas se a polarização entre as narrativas de *A Sirene* e da Fundação Renova podem ser observadas na superfície das textualidades que tais atores produzem e fazem circular, delas emergem outra disputa, certamente mais ampla, profunda e complexa: entre o lembrar e o esquecer. Como buscaremos mostrar à frente, para o jornal dos atingidos, o permanente resgate de personagens, hábitos e festas da comunidade alimenta a memória do que se perdeu, sendo fonte potente para a luta contra a impunidade e defesa dos direitos dos atingidos. Já os vídeos de *storytelling* da Fundação Renova, mesmo tomando como ponto de partida narrativo o sentimento de perda e aspectos da memória da vida comunitária, logo avançam para outro tom, o da reparação, da superação e da esperança de que a vida, afinal, será até melhor que a anterior, antes da destruição das comunidades. Um discurso que estrategicamente aponta para o futuro. Impossível não considerar que tal estratégia acaba por induzir a um tipo de apagamento do rompimento.

Huysen (2014) chama a atenção para o que considera uma excessiva importância dada à memória e, de outra feita, o “muito silêncio que plana sobre o esquecimento na cultura média contemporânea” (HUYSEN, 2014, p. 30). Para ele, recordar e esquecer são operações que não devem ser percebidas como meras oposições mecânicas e simplistas. O esquecimento, para Huysen, deve ser percebido “num campo de termos e fenômenos tais como o silêncio, a ausência de comunicação, da desarticulação política, a evasão, da erosão cultural, a repressão política e/ou institucional” (HUYSEN, 2014, p. 31). Ou seja, o esquecimento pode resultar de operações tão complexas quanto as da memória. Mais ainda, assim como a memória, o esquecimento é construído e pode ser imposto ou mesmo negociado (HUYSEN, 2014). Ele resulta de emudecimentos, embotamentos, tolhimentos, desconsiderações, rearranjos nas perspectivas dos acontecimentos do passado ou mesmo sua total negação. Se memória é presença de uma ausência, o esquecimento resulta da negação e anulação simbólica do referente. Por assim dizer, a morte definitiva das coisas, dos acontecimentos e das pessoas.

Passados mais de quatro anos da tragédia do Fundão, em Mariana (MG), pode-se observar uma disputa nada silenciosa entre a Samarco e os atingidos pelo crime socioambiental em termos dos discursos e textualidades e a memória em torno do ocorrido.

A Fundação Renova: promessa de reparação

Obras atrasadas, falta de pagamento das indenizações, atingidos morando em áreas com risco de deslizamento de terra, falta de respostas aos questionamentos e demandas. Esse era o cenário no início de 2020 para os atingidos. A entidade responsável pela mobilização para a reparação dos danos causados pelo rompimento é a Fundação Renova¹⁵, criada em 30 de junho de 2016. A organização afirma

15 Organização sem fins lucrativos, desenvolvida a partir de um Termo de Transação e Ajustamento de Conduta (TTAC) assinado em 2 de março de 2016, entre Samarco Mineração – com o apoio de suas acionistas, Vale e BHP Billiton –, o governo federal, os governos estaduais de Minas Gerais e Espírito Santo e outros órgãos governamentais. Esse termo define o seu escopo da atuação.

que atua por meio de 42 programas sociais¹⁶ que englobam, por exemplo, as indenizações, a reconstrução das comunidades, a garantia de educação e saúde aos atingidos e a recuperação ambiental.

A Renova busca dar visibilidade, por meio de variadas estratégias de comunicação, ao trabalho que tem realizado nas regiões atingidas. Uma delas é a série de *storytelling* audiovisuais “Histórias no Caminho da Reparação”, lançada em setembro de 2018. Até julho de 2019, já haviam sido divulgados oito episódios no portal e nas redes sociais Facebook e YouTube da organização, sendo que um dos vídeos foi excluído das páginas¹⁷. Em cada episódio, uma pessoa que foi atingida dá o seu relato, por meio de uma narrativa marcadamente memorialística e testemunhal, sobre o ocorrido e a respeito do processo de reparação.

No nosso entendimento, a Fundação Renova busca, por meio desses relatos que lhes são favoráveis, construir uma nova memória pós-rompimento e dar um novo significado para o acontecimento. Apesar de os atingidos abordarem em seus depoimentos o cenário de destruição, eles exaltam o processo de reparação, enfatizando, muitas vezes, que eles terão um futuro melhor, com mais infraestrutura e oportunidades por meio dos feitos da Fundação Renova. Mas vale retomar que a construção da memória é um processo relacional. É necessário que haja pontos em comum com outras memórias, uma vez que, como destacou Halbwachs (2004), ela precisa ser construída sobre uma base comum.

Na Tabela 1 apresentamos os temas dos vídeos com suas respectivas temáticas e o modo como a memória aparece na narrativa.

16 Estes programas se desdobram em três eixos: *Pessoas e Comunidades*; *Terra e Água*; e *Reconstrução e Infraestrutura*. Para executar as ações, consideradas de longo prazo, a Fundação Renova reúne técnicos e especialistas de diversas áreas de conhecimento para trabalhar no processo de reparação, de Mariana à foz do rio Doce. Disponível em: www.fundacaoRenova.org/conheca-os-programas/ Acesso em: 23 jun. 2019.

17 Fizemos diversos contatos com a Renova e com a agência que produziu a série, a Komuh, com o objetivo de saber o motivo que levou a exclusão de um dos vídeos, mas não obtivemos retorno.

Storytelling	Conteúdo do vídeo	Modo de acionamento da memória
Episódio 1 (Zezinho Café) – 2018	Zezinho elogia o reassentamento de Bento Rodrigues, onde criou os seus cinco filhos e que ajudou a fundação a encontrar o terreno onde será erguida a nova comunidade.	Relata como foi difícil ver a sua casa e a sua horta sendo cobertas pelos rejeitos de minério, mas não perdeu as esperanças de superar o rompimento e de reconstruir a sua vida
Episódio 2 (Seu Zezinho) – 2018	Fundação Renova ressalta as ações que está realizando para recuperar e restaurar os instrumentos e outros acessórios que compunham a festa de Folia de Reis, celebração tradicional na região de Paracatu de Baixo.	Relembra a época que começou a realizar a festa de Folia de Reis. Também resgata na memória o momento em que, em meio a tanta lama, viu que a bandeira do Menino Jesus ficou intacta, o que considerou um milagre.
Episódio 3 (Romeu) – 2018	Fundação Renova mostra-se disposta a ouvir os atingidos que participam do projeto de reconstrução da comunidade.	Romeu descreve o momento em que viu a comunidade de Paracatu de Baixo, onde morava, sendo destruída pela lama.
Episódio 4 (Luciana Cunha) – 2018	Luciana fala sobre a infraestrutura que está sendo construída em Regência (ES) para voltar a estimular o turismo local, que estava em plena ascensão quando o rompimento aconteceu.	Relembra o processo de transição em sua carreira profissional para abrir uma empresa de ecoturismo. Com o rompimento, perdeu sua principal fonte de renda. Atualmente, consegue se manter ajudando a monitorar a água, assim como têm feito muitos moradores e pescadores da região.
Episódio 5 (Waldir Pollack) – 2018	Retrata como Waldir, morador de Paracatu de Baixo, retomou suas atividades e plantações pós-rompimento. Waldir relata que a Renova atendeu o seu pedido de molhar a estrada em frente a sua casa quatro vezes por dia para diminuir a poeira.	Lembrança do período em que perdeu sua mulher para o câncer e decidiu se mudar de Belo Horizonte para o campo para produzir o próprio alimento sem agrotóxicos. Mas, em 2015, sua fazenda, que fica à beira do rio Gualaxo, foi parcialmente atingida pelo rompimento da barragem.
Episódio 6 (Leonídio Anselmo) – 2018	Leonídio fala sobre o Auxílio Financeiro Emergencial que é pago mensalmente pela Fundação Renova para pessoas que sofreram impacto direto na sua atividade econômica ou produtiva em função do rompimento.	Relembra como era a sua plantação antes do rompimento e também fala sobre as enchentes que já aconteceram no rio Doce e afetaram a sua comunidade, sendo a do rompimento a pior delas, pois a água se juntou a uma enorme quantidade de lama.
Episódio 7 (Keila dos Santos) – 2019	Keila diz que está entusiasmada com obras de Bento Rodrigues e com os conhecimentos adquiridos nos cursos profissionais fornecidos pela Fundação.	Lembra do momento em que viu a destruição causada pelo rompimento e de como isso marcou a vida das pessoas.

Tabela 1: Conteúdo dos vídeos da Fundação Renova

Fonte: elaborada pelos autores.

Se observarmos e cotejarmos as colunas “Conteúdo...” e “Modo de acionamento...”, uma interpretação possível é de que o investimento discursivo proposto neste conjunto de vídeos de *storytelling* aponta – mesmo que neles se incorpore de modo pasteurizado o rompimento da barragem e seus efeitos – para uma ressignificação do acontecimento e formas possíveis de superação. Como já mencionado, um futuro até mais promissor que a vida que antecedeu tudo aquilo que o crime ambiental de Mariana. No episódio sete, Keila dos Santos, moradora de Bento Rodrigues, lembra que perdeu a casa e a fábrica em que produzia geleias de pimenta biquinho. Ela afirma que o rompimento é sempre pauta de suas conversas na comunidade e que ele nunca será esquecido.

Sei que a gente não consegue esquecer. O que mais sai nas nossas conversas é que o que aconteceu com a gente. Acho que é uma coisa que ficou e vai ficar marcada para o resto da vida. [...] Nunca perdemos as esperanças de ter um novo Bento, né? Mas eu acho que a esperança ficou mais forte quando a gente viu que começaram as obras aqui na lavoura. Para mim está um sonho, né? Agora, um sonho que vai virar realidade quando eu estiver morando nele (FUNDAÇÃO RENOVA, 2019).¹⁸

Além de ressaltar como está entusiasmada em ver as obras de reconstrução de Bento Rodrigues em andamento, onde ela vai ter uma nova casa, ao longo do seu discurso, Keila afirma que participou de cursos promovidos pela Fundação Renova em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae).

Keila destaca que nos cursos recebeu dicas de como administrar as partes jurídica e contábil de empresas, além de aprender como criar perfis empresariais nas mídias sociais – aprendizados que, segundo ela, vão ser úteis para ela administrar a associação. Em um trecho do Episódio 8 (4:53), ela mostra a planta da futura comunidade e conta que está animada com a construção da casa, no local onde ela escolheu.

O vídeo de Keila é um forte exemplo do que aqui denominamos de jogo temporal e de como a memória, assim como as tensões entre lembrança

18 Disponível em: <www.caminhodareparacao.org/keila-dos-santos/> Acesso em: 04 jul. 2019.

e esquecimento, resulta de embates e estratégias de produção de sentido. Os atingidos pela barragem estão inseridos em grupos de referência, nos quais, provavelmente, o acontecimento do rompimento não será esquecido, mas sim permanentemente ressignificado.

Outro depoimento que compõe a série é o do morador Romeu. Ele morava em Paracatu de Baixo, subdistrito de Monsenhor Horta (MG), e relembra o momento em que viu sua casa ser destruída pela lama.

Eu vi um mar de lama de um metro e meio, aquilo ali pegava essas casas de canto virado e empurrava elas, era a mesma coisa de estar empurrando um isopor. Quando eu vi, minha casa foi aguentando, foi aguentando e, quando chegou meio metro para chegar no telhado, ela não aguentou não, as paredes estouraram. Aí nessa hora aí, vou falar com vocês, eu perdi o chão. (FUNDAÇÃO RENOVA, 2019)¹⁹

Depois do rompimento, ele se tornou membro da comissão que representa a comunidade e, atualmente, trabalha nas obras de reassentamento de Bento Rodrigues. No vídeo, Romeu destaca que a Fundação Renova fez vários esboços do projeto de reconstrução da comunidade até chegar a um resultado que agradou a população: “Depois da aprovação, eu não conseguia nem falar de tanta felicidade que a gente estava” (FUNDAÇÃO RENOVA, 2019). Ou seja, ele busca reforçar que a organização está disposta a ouvir e trabalhar alinhada aos direitos dos atingidos. Romeu também se mostra aparentemente satisfeito com o local onde será construída a sua nova casa.

A Sirene: a luta contra o esquecimento

Além da Fundação Renova, há várias outras forças e tensões perpassando os discursos e o processo de construção da memória sobre o rompimento da barragem de Fundão. Uma delas é a do jornal *A Sirene*, lançado exatamente 90 dias depois do incidente, no dia 5 de fevereiro de 2016. Com edições mensais,

19 Disponível em: <https://www.caminhodareparacao.org/historias-no-caminho-da-reparacao-romeu/>. Acesso em: 04 jul. 2019.

em versões impressa e digital, é produzido pelos próprios atingidos pela tragédia e mantido por um acordo entre moradores de Bento Rodrigues, professores e alunos das Universidades Federais de Ouro Preto (UFOP) e de Minas Gerais (UFMG) e assessorias direcionadas aos atingidos e movimentos sociais e coletivos. A publicação, no início, contava com um grupo de mais de 70 pessoas, incluindo organizadores e colaboradores (BRUCK; VARGAS, 2019).

A *Sirene* deixa bem claro seu propósito de buscar dar voz aos atingidos pelo rompimento da barragem já em seu próprio *slogan*: “Feito pelos atingidos. Para os atingidos. Para não esquecer”. O jornal privilegia a divulgação de temas como as dificuldades encontradas pelas famílias após verem suas casas e hábitos cotidianos serem soterrados por um mar de lama e rejeitos. Procura, também, esclarecer dúvidas quanto a direitos e questões ambientais e legais da exploração mineral e, principalmente, não deixar que o acontecimento de 2015 caia no esquecimento.

No jornal *A Sirene*, os movimentos discursivos são de demarcação de direitos, de cobrança de reparação imediata, de atuação também imediata e justa por parte dos poderes constituídos e de acionamento da memória. Articulando lembranças de passados remoto e recente, as indefinições do presente e indagações acerca do futuro, o jornal dá amplo espaço para os moradores contarem como eram suas vidas nas áreas atingidas. Eles também denunciam, recorrentemente, o preconceito vivido pelos moradores que decidem lutar pelos seus direitos, uma vez que essa luta não recebe pleno apoio de toda a população de Mariana, haja vista que parte considerável da economia da cidade – e, portanto, trabalhadores, comércio e o próprio poder público municipal – sobrevive das atividades e impostos da mineração.

A título de exemplificação – dado o amplo conjunto de textualidades colhidos no levantamento exploratório – apresentamos na Tabela 2, que reúne trechos que consideramos mais relevantes de acordo com a perspectiva deste estudo, matérias e reportagens de *A Sirene* em que a memória se apresentou não apenas como tema, mas também como estratégia narrativa, dados os objetivos do jornal de lutar contra o apagamento e o esquecimento.

Matéria/reportagem	Conteúdo do texto	Modo de acionamento da memória
"Um ano sem 'lá fora'" – novembro de 2016 (Artigo)	Angélica, professora da escola pública da Paracatu de Baixo, relata a saudade do contato com a natureza que aquela região proporcionava, como sentir o vento no rosto, escutar o som dos pássaros e andar descalça na grama.	Afirma que, em sua memória, sente o cheiro do mato pisado e ouve a risada das crianças subindo em árvores. Na entrada da sua casa, tinha uma amoreira que fazia a alegria das crianças e dos passarinhos. Cada casa de Paracatu, por menor que fosse, segundo ela, tinha flores, horta, pelo menos uma árvore e um pé de fruta.
"Histórias da nossa gente" – maio de 2017 (Matéria)	A matéria busca retratar o que a tragédia significou para os atingidos em termos de sua vida pessoal. Um dos entrevistados é um senhor de 69 anos, Zé Barbosa, que perdeu cinco propriedades em Bento Rodrigues.	Ele relata o quão difícil é esquecer o barulho da lama chegando ao município. Na hora de dormir, precisa ligar o rádio para conseguir passar a noite. Escuta as músicas e isso o ajuda a se distrair.
"Ser da roça" – agosto de 2017 (Reportagem)	Tenta mostrar como a vida interiorana, com seus costumes, hábitos e tranquilidade foi atingida pela lama. Moradores desses lugares interioranos, com seus modos de vida tão particulares, tiveram que se readaptar.	Neste texto, vários moradores das comunidades atingidas falam sobre suas vidas antes e depois do rompimento. Um dos depoimentos é de Daniela Castro, moradora de Barra Longa. Ela afirma como perdeu a tranquilidade em sua comunidade, pois diariamente passam vários caminhões e máquinas fazendo barulho e levantando poeira.
"Saberes que continuam" – abril de 2018 (Reportagem)	O jornal compartilha saberes de moradores das comunidades atingidas e suas relações com as tragédias culturais desses lugares.	Uma das entrevistas é dona Laura, que nasceu em Paracatu de Baixo. Ela relembra como era sua rotina na época em que produzia o seu tradicional pastel frito e vendia para a população da região. Muita coisa, entre elas as suas louças, ficaram debaixo da lama.
"Tradição em risco" – janeiro de 2018 (Matéria)	Conta a história de garimpeiros(as) e pescadores(as) que moram próximos ao rio Doce. Retrata como esses ofícios são passados de geração em geração, mas, depois do rompimento, correm o risco de serem extintos.	O garimpeiro José Márcio Lazarini recorda o seu tempo de criança, quando ia garimpar com o seu pai no rio Doce. Chegaram a ficar 30 dias no rio até ele aprender o ofício. Ele questiona como, depois do rompimento, os netos vão garimpar se não aprenderam? Enquanto o rio não estiver limpo, não é possível ensiná-los.
"As conversas de calçada" – outubro de 2019 (Matéria)	Matéria composta de depoimentos de adolescentes que se reuniam nas calçadas de Bento Rodrigues para contar histórias, segredos e piadas. Ainda que a tecnologia possibilite outras formas de contato, elas afirmam que nada pode substituir aqueles momentos cotidianos de troca.	As adolescentes lembram como eram felizes com a oportunidade de, sentadas por horas nas calçadas, compartilhar experiências e histórias de Bento. Maria Eliza e Ana Luiza contam que cada dia elas se reuniam em um ponto diferente, passando por todo o povoado. Falavam sobre os mais variados assuntos.
"Quase imbatíveis" – janeiro de 2020 (Reportagem)	Destaca os desafios que os jogadores do time de futebol masculino de Bento Rodrigues, o União São Bento, enfrentaram com a mudança para Mariana.	Onésio Isabel de Souza rememora os tempos de criança, quando morava em um povoado próximo a Bento e jogava bola no campo de lá. Com 16 anos, entrou para o time de Bento e coleciona inúmeras histórias. Hoje, em Mariana, afirma que o time perdeu muitas de suas características e tradições.

Tabela 2: Conteúdos de *A Sirene*

Fonte: elaborada pelos autores.

Como pode-se observar nos textos indicados na Tabela 2, em *A Sirene* o testemunho é um recurso narrativo recorrente, o que denota, por assim dizer, a essência também testemunhal da memória. Pierron (2010) nos lembra que o testemunho traz em seu núcleo um paradoxo: a verdade estaria menos do lado da objetividade que se pode esperar das provas e dos argumentos do que do lado da subjetividade da experiência e da emoção. O testemunho atestaria, portanto, uma verdade que, não sendo objetivamente suficiente, o é, porém, subjetivamente. Sua possibilidade residiria em selar, com a marca da confiabilidade ou da fidelidade, a relação do testemunho com sua testemunha. Esta, por sua vez, faz da verdade a história da sua própria vida, mas cujo sentido só existirá na apreensão pelo outro (PIERRON, 2010).

É que o testemunho carrega uma faceta relacional. Ele não existe sem diálogo, pois só existe diante dos outros e para os outros. Não há testemunha para si, nem sozinha. Ela é, inevitavelmente, intersubjetiva. Mas a testemunha atesta e traz em si mais do que si mesma. É portadora de uma verdade – forjada na experiência – que, por isso mesmo, não pode ser reduzida a uma mera opinião. E, portanto, é também performativa. Ou seja, um sujeito que fala como um sujeito que age.

Espécie de encruzilhada na visibilidade, ícone mais do que ídolo, o testemunho mede a diferença essencial entre aquele que testemunha e aquilo que ele testemunha. Deslocamento do sobrevivente que se dirige ao presente a partir de um fundo de ausência, assim é o testemunho. O testemunho vem sempre em segundo lugar, insistindo naquilo a que não se pode mais assistir. (PIERRON, 2010, p. 30)

Um dos depoimentos testemunhais que compõem a edição de novembro de 2017 de *A Sirene* é o da ex-moradora de Bento Rodrigues, Maria das Graças Quintão. Ela fala com muito afeto da vida comunitária que foi perdida após o rompimento:

A gente podia dormir com a janela aberta e todo mundo morava perto. Eu via todo mundo, todo dia. Os vizinhos, a gente gritava um e outro do muro. Dona Penha me gritava de lá, eu gritava de cá. Quase toda reunião

que tinha era na praça. Quando tinha festa, o som e as brincadeiras também eram na praça. [...] Não tem graça brincar mais, porque a gente não vê quase ninguém. (A SIRENE, 2017, p. 4)

É esse entrecruzamento de narrativas memorialísticas – com intensa utilização do recurso testemunhal – que fazem emergir lembranças a respeito de pessoas, lugares e acontecimentos, destacadamente o rompimento da barragem “que tudo soterrou”, que *A Sirene* faz circular.

Embates pela memória: A Sirene e a Fundação Renova

Enquanto a Fundação Renova aponta para o futuro, para a superação, para a reparação e para a renovação, como o próprio nome da instituição indica, o jornal *A Sirene* destaca o passado, o que foi perdido e a dificuldade de reconstruir o presente. A memória é acionada pelo jornal com o intuito de impedir que a história daqueles moradores, das ruas e praças que desapareceram ou do rio que foi destruído sejam esquecidos. A começar pelo nome do jornal, *A Sirene: Para não esquecer*, a publicação deixa claro que um de seus principais objetivos é o agendamento permanente do acontecimento que mudou a vida de tantas pessoas. O nome é uma referência à sirene que não foi tocada no momento do rompimento da barragem como forma de alertar os moradores de Bento Rodrigues para as dezenas de milhões de metros cúbicos de lama e rejeitos que estavam a caminho.

Em nosso levantamento, o que se observou é que, taticamente, o acionamento das lembranças dos atingidos busca assegurar mais que um efeito de legitimidade ao instituir a verdade das consequências do rompimento da barragem. Outro assunto que sempre emerge dos testemunhos no jornal são as informações sobre as negligências e o funcionamento da Fundação Renova. Encontramos matérias que falam sobre a entidade em 35 das 44 edições já publicadas, duas em 2016; 13 em 2017; 11 em 2018 e nove em 2019. A primeira delas, intitulada “Ainda decidem por nós” foi divulgada na edição de outubro de 2016. Nela, são explicados como a fundação foi criada, para que serve, como ela funciona e quem está por trás dela. Em um trecho, expõe como os atingidos devem ficar

atentos às negociações, uma vez que a organização é movida por interesses das mineradoras responsáveis pelo rompimento.

Como 90% do poder de decisão da Fundação é de pessoas indicadas pela Samarco e suas acionistas, é preciso estar atento às suas futuras ações. Sem a garantia do envolvimento de todas as partes interessadas, essa gestão, por exemplo, definirá o valor da indenização a ser repassada para a hidrelétrica de Candonga, fechada desde o rompimento, cuja principal proprietária é a Vale. (A SIRENE, 2016b, p. 4)

Em outra matéria, que tem como título “O que eles não querem entender”, publicada na edição de janeiro de 2019, os moradores expõem o descaso da Fundação Renova para com as casas que eles mesmos tiveram que construir, uma vez que as obras e construções prometidas pela organização estão atrasadas e, muitas delas, não saem do plano da promessa.

Para os moradores (as) das comunidades atingidas, o rompimento foi só o início do que viria pela frente. Hoje, além de lutar por uma reparação justa, eles (as) lidam de forma constante com o desmerecimento da Fundação Renova em relação às moradias que eles mesmos haviam construído, já que as empresas afirmam que as casas foram, na verdade, mal feitas. Com essa alegação, a Renova tenta se esquivar a todo momento da responsabilidade pelos desdobramentos do crime quando se trata das casas trincadas por causa do tráfego de caminhões nas cidades após o desastre e, sobretudo, não é capaz de entender que, mesmo diante de uma reconstrução ou uma nova construção nos reassentamentos, os modos de vida desses (as) moradores (as) já foram alterados. (A SIRENE, 2019a, p. 4)

A última matéria sobre a organização divulgada até o fechamento deste artigo em janeiro de 2020 foi veiculada na edição de novembro de 2019, mês em que o rompimento completou quatro anos. Intitulada “É questão de justiça, sim”, ela reúne informações que demonstram a burocracia que os atingidos enfrentam diariamente na busca de seus direitos. A moradora de Bento Rodrigues, Marinalda Aparecida da Silva Muniz, questiona: “Quando teremos nossas vidas de volta? Paramos no tempo desde o dia 05 de novembro de 2015, apertaram o *stop* das nossas vidas. Quando teremos o direito de apertar o *play*?” (A SIRENE,

2019b, p. 12). Em outro trecho, mais informações que denunciam o descaso das organizações envolvidas.

Já se passaram quatro anos, 1.460 dias e 35.040 horas que a vida dos (as) atingidos (as) se transformou em uma rotina sufocante de reuniões, audiências, comissões, negociações e denúncias em busca de reparação justa e integral. Ainda assim, é evidente o descaso da Fundação Renova/ Vale/ Samarco/ BHP Billiton nas negociações, o que dificulta cada vez mais que os (as) atingidos (as) retomem suas vidas. (A SIRENE, 2019b, p. 12)

Importante considerar ainda que, em relação às edições de *A Sirene* e dos vídeos da Renova, durante o detalhamento de nossos levantamentos identificamos que três atingidos entrevistados pelo jornal *A Sirene* também participaram dos vídeos de *storytelling* da Fundação Renova: Seu Zezinho, Waldir Pollack e Keila dos Santos. Pudemos observar como os discursos dos atingidos são apropriados de modo distinto pelas duas narrativas – a da Sirene e a da Renova.

Zezinho, por exemplo, foi entrevistado pelo jornal em dois momentos, em 2016 (A SIRENE, 2016) e 2017²⁰. Em ambas as reportagens, ele fala sobre como foi difícil perder a sua casa e todos os seus instrumentos musicais que utilizava para comandar a festa de Folia de Reis, celebração tradicional na região de Paracatu de Baixo. Já no vídeo da Renova, divulgado em 2018, a instituição insere várias legendas sobre a fala dele, com o objetivo de ressaltar as ações que está realizando para recuperar e restaurar os instrumentos e outros elementos e acessórios que compunham a celebração.

Já Waldir conta como sua horta foi destruída pela lama na edição do jornal de fevereiro de 2018. No *storytelling* da Renova, gravado no mesmo ano, ele também destaca as suas perdas, mas a Fundação busca enquadrar o seu discurso mostrando de que modo ela vem atendendo aos pedidos do morador, dentre eles, molhar a estrada em frente à sua casa quatro vezes por dia para diminuir a poeira. Por sua vez, Keila é entrevistada em uma matéria do jornal *A Sirene*

20 Vídeo da entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uWgXB8OU910>. Acesso em: 28 dez. 2019.

em 2017 na edição de novembro. Na reportagem, ela afirma que: “Deus deixou a gente sair disso com vida por um propósito: para lutar!” (A SIRENE, 2017). Desabafa que, apesar de ter conseguido dar continuidade à produção da pimenta biquinho em Mariana, o que o que mais quer é voltar a trabalhar do jeito que era em Bento Rodrigues, desde a plantação até o produto final. No vídeo da Renova, publicado em 2019, como já abordamos, o tom é diferente. Ela destaca o que perdeu, mas o foco principal é como ela está animada com a planta da casa nova e com a reconstrução de Bento Rodrigues.

Vale ressaltar também que, diferente do que aconteceu com *A Sirene*, não encontramos nos canais de comunicação da Renova nenhuma menção ao jornal. É como se esse dispositivo, o jornal que visa manter e propagar as memórias da destruição, não existisse ou fosse deliberadamente apagado, silenciado, uma vez que a fundação busca disseminar um discurso de reparação. Para produzir a série de *storytelling* “Histórias no Caminho da Reparação”, a Renova selecionou atingidos que abordam a destruição causada pelo rompimento, mas destacam, principalmente, a busca da superação do ocorrido, sempre com o apoio da fundação.

Além disso, a maioria dos relatos testemunhais diz respeito ao âmbito privado. Os atingidos narram as melhorias que experimentam em sua vida pessoal e, muitas vezes, sequer se referem às dificuldades e desafios que os demais vizinhos e amigos da comunidade enfrentam desde o rompimento. Por meio dessas histórias, a Renova tenta fazer da ruptura que foi o rompimento da barragem um momento novo, de reconstrução, buscando transmitir a ideia de que os atingidos certamente terão um futuro melhor. Ela utiliza a força dos testemunhos para dar autenticidade aos seus discursos e ao trabalho de reparação. Porém, a maioria dos depoimentos nos vídeos refere-se ao futuro, portanto, ao plano da promessa. Em alguns episódios, são exibidas maquetes arquitetônicas, áreas onde serão construídas algumas estruturas que foram perdidas, funcionários em tratores preparando os terrenos para receberem as casas, entre outras imagens. Mas tudo isso comprova que, mesmo depois de mais de quatro anos do rompimento que causou tantos danos, muitos deles irreparáveis, para a sociedade e para o meio ambiente, poucas ações foram concluídas.

Considerações finais

Resistir e re-existir, mais do que um jogo de palavras, na atualidade ganham força em função das reações ao avanço do panconservadorismo na vida cotidiana em todo o planeta e se colocam como uma obrigação imediata diante das perdas, dos descaminhos e dos retrocessos que populações, comunidades e pessoas, especialmente os mais fragilizados, vêm sofrendo de modo mais agudo. No caso em análise, o destroçamento da vida das comunidades atingidas do Fundão se junta no espaço e no tempo a tantas outras graves e tristes histórias de comunidades atingidas pela indevida e criminosa exploração do meio ambiente em uma economia que destrói o planeta e milhares de vidas em todo o mundo, uma economia da morte. Nosso entendimento é de que, para *A Sirene*, mobilizar-se contra o apagamento e o esquecimento é um dos objetivos centrais dos atingidos pelo rompimento da barragem do Fundão: a tentativa da permanência da memória de um “antes” – a vida comunitária, as relações sociais, o cotidiano comum, o sentimento de pertença – e a memória do terrível rompimento que soterrou tudo isso. É preciso lembrar do antes e daquilo que o descontinuou, pois é neste jogo temporal que os atingidos da barragem do Fundão batalham, no âmbito da memória, contra a perda de suas raízes comunitárias e culturais ou, como enfatizado por Bosi (2012), lutam pelo seu direito ao enraizamento, que é um direito do ser humano. A memória atua como essência da identidade.

Já a Fundação Renova, cuja comunicação tenta expressar boas intenções para com os atingidos e sinalizar para um futuro de reparação e melhor em termos de oportunidades e condições de vida, submete a memória do acontecimento – o rompimento e suas consequências – a instigantes estratégias narrativas. O ocorrido – visto como trágico e sem dolo – é um antes sem antes, um passado desprocessualizado e a-histórico. O sofrimento pelas perdas de vidas tão próximas e a nostalgia (NATALI, 2006) em relação aos lugares, aos amigos e familiares perdidos e a vida comunitária são sobrepostos pela promessa de um futuro novo, progressista e de muita esperança. Os significados de *reparação* nos vídeos da Renova parecem ganhar sentido de *superação* e seguir em frente sugere pressupor, em alguma medida, esquecer. Apagamento como estratégia do esquecimento.

Essencialmente polarizados e antagônicos, os movimentos discursivos de *A Sirene* e Fundação Renova oferecem a oportunidade de refletirmos sobre as ações de lembrar e esquecer e de que o jogo da memória se coloca essencialmente como um jogo da verdade. Como nos indica Foucault, a verdade não existe fora do poder ou sem poder; ela se produz e se reproduz em jogos em que é aceita como tal mediante disputas e coerções (FOUCAULT, 2007). Nosso entendimento é que *A Sirene* e a Fundação Renova mobilizam suas forças, táticas e competências discursivas e linguageiras para, na atualidade, não apenas acionar fatos passados – o memorável – mas nele também construir a memória por vir, o que reforça o entendimento de que todo registro do presente parece efetivamente se justificar se ambiciona realizar-se como memória.

Referências

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, jun. 2016a. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/a_sirene_ed3_junho_issuu. Acesso em: 28 dez. 2020.

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, out. 2016b. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/sireneoutubro_issu. Acesso em: 14 jan. 2019.

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, nov. 2017. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/a_sirene_-_ed.20. Acesso em: 14 jan. 2019.

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, fev. 2018. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/jornal_a_sirene_-_ed.23_-_2_anos. Acesso em: 28 dez. 2019.

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, jan. 2019a. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/janeiro_2019_issuu. Acesso em: 14 jan. 2019.

A SIRENE. Mariana: Atingidos pela Barragem de Fundão: Arquidiocese de Mariana, nov. 2019b. Disponível em: https://issuu.com/jornalasirene/docs/edi__o_43_novembro_issuu. Acesso em: 28 dez 2019.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, Vozes, 2013.

BOSI, E. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. [Entrevista concedida a] Mozahir Salomão Bruck. *Dispositiva*. Belo Horizonte, n. 2, p. 196-199, 2012.

BRUCK, M. S.; VARGAS, H. Narrativas da memória como dispositivo: A Sirene e a luta contra o esquecimento da tragédia do Fundão. In: Encontro Anual da Compós, 28., 2019, Porto Alegre. *Anais [...]*. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_YZ7MREBGAH4G9X81HM5F_28_7291_12_02_2019_01_12_06.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

DELEUZE, G. O que é o dispositivo?. In: DELEUZE, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 2005, p. 81-96.

FERRARA, L. D'A. A estratégia empírica na comunicação. In: BRAGA, J. L. *et al. Pesquisa empírica em comunicação*. São Paulo, Paulus, 2010. p. 51-69.

FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de conteúdo. *In*: DUARTE, J.; BARROS, A. *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2014. p. 280-304.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 23^a. ed. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, M. *Dits et écrits II 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.

Fundação RENOVA. *Histórias no caminho da reparação*. Belo Horizonte: Fundação Renova, 2019. Disponível em: www.caminhodareparacao.org/categoria/historias/
Acesso em: 14 jan. 2019.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LOTMAN, I. M. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MOREIRA, J. Narrativas testemunhais nas organizações: um estudo sobre os discursos de reparação da Fundação Renova no caso do rompimento da barragem de Mariana (MG). *In*: BRUCK, M. S; OLIVEIRA, M. E.; MORAIS, J. M. (org.). *Testemunhas e testemunhos do contemporâneo*. Belo Horizonte: PUC-MG, 2019. p. 24-37.

NAMER, G. Affectivité et temporalité de la mémoire. *L'Homme et la société*, Paris, n. 90, p. 9-14, 1988.

NAMER, G. *Mémoire et Société*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NATALI, M. P. *A política da nostalgia*. São Paulo: Nakim, 2006.

PERALTA, E. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória*, Lisboa, n. 2, p. 21-37, 2007.

PIERRON, J.-P. *Transmissão*: uma filosofia do testemunho. São Paulo: Loyola, 2010.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

submetido em: 18 jan. 2021 | aprovado em: 6 abr. 2021

Sarau Asas Abertas: memórias e resistência em forma de imagens visuais e de poemas¹

Sarau Asas Abertas: memories and resistance in form of visual images and poems

Barbara Heller², Vima Lia de Rossi Martin³, Anderson William Marzinhowsky Benaglia⁴, Fernanda Mendes Soares Barreiros⁵

1 Este artigo é fruto de pesquisas realizadas no âmbito do grupo Liberdades Poéticas, que atua com remição de pena por leitura na Penitenciária Feminina da Capital (PFC) desde 2020. De 2017 a 2019, o mesmo trabalho foi realizado pelo grupo Travessias.

2 Doutora em Teoria Literária e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (Unip) e coordenadora do grupo Liberdades Poéticas. E-mail: b.heller.sp@gmail.com.

3 Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e docente do curso de Letras na mesma instituição. Coordenou, de 2017 a 2019, o grupo Travessia. E-mail: vima@usp.br.

4 Doutorando no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Unip e membro do grupo Liberdades Poéticas. E-mail: anderson.wbe@hotmail.com.

5 Mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Foi integrante do grupo Travessia até 2019 e hoje participa das atividades do Liberdades Poéticas. E-mail: fernandamsbarreiros@gmail.com.

Resumo

Analisamos, neste artigo, o livro *Sarau Asas Abertas*, coletânea de poemas de mulheres aprisionadas na Penitenciária Feminina da Capital (PFC), publicada em 2019 pelo Coletivo Poetas do Tietê. Contextualizamos o estado atual do sistema prisional brasileiro com dados concretos, fundamentais para a compreensão da condição das mulheres em situação de privação de liberdade. Com o suporte de autores que vão da literatura à memória social, identificamos estratégias de resistência à invisibilidade e ao silenciamento por meio de seus textos e das imagens visuais que compõem suas capas e contracapas. Chamamos atenção, ainda, para a importância de iniciativas que priorizam grupos sociais excluídos e estigmatizados *nas* e *pelos* mídias e sua contribuição para a problematização da memória pública.

Palavras-chave

Literatura, resistência, memória, Penitenciária Feminina da Capital.

Abstract

This article analyzes the book *Sarau Asas Abertas* – a collection of poems written by women prisoners at the Penitenciária Feminina da Capital (PFC), published in 2019 by the Poetas do Tietê collective. To understand the condition of women deprived of liberty, we contextualize the current state of the Brazilian prison system using concrete data. Based on authors who range from literature to social memory, we identify a set of strategies for resisting invisibility and silencing executed through their texts and the visual images displayed on its covers and back covers. We also call attention to the importance of initiatives prioritizing social groups excluded and stigmatized *in* and *by* the media and their contribution to problematizing public memory.

Keywords

Literature, resistance, memory, Penitenciária Feminina da Capital.

Introdução

Grupos sociais subalternos têm sido cada vez mais valorizados pelos estudiosos da memória social, como mostram os textos de Beatriz Sarlo (2007) e Márcio Seligman-Silva (2003). As vítimas de regimes autoritários, do nazifascismo ou de ambos podem ser contabilizadas aos milhões, e suas histórias, ainda que individuais, acabam por compor o que entendemos por memória coletiva, como explica Maurice Halbwachs:

[A memória individual] não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (1990, p. 54)

Apesar das pesquisas recentes, que agora permitem reconhecer esse enorme contingente de indivíduos até então silenciados, há outros que, no Brasil, vivem de maneira quase invisível, com raras possibilidades de se fazerem conhecer e de construírem uma identidade coletiva. Privados da liberdade de ir e vir, vivem sob a custódia do Estado em unidades prisionais muitas vezes distantes de suas cidades de origem, condição que os deixa ainda mais isolados.

Poucas são as iniciativas que tratam de garantir a expressão da voz das 753.966 pessoas presas no Brasil, que, em 2020, ocupavam as unidades prisionais e as carceragens das delegacias⁶. Por isso, priorizamos, para o presente artigo, divulgar e analisar uma obra que deu visibilidade a esse grupo de pessoas tido, para o senso comum, como indesejável. Trata-se do livro *Sarau Asas Abertas* (2019), em que é possível reconhecer a constituição de vínculos por meio de processos comunicativos híbridos (textos e colagens nas capas e contracapas) e contato entre dois espaços até então intocáveis, o prisional e o extramuros.

6 Quantitativo disponível em: <https://bit.ly/2RU2dSu>. Acesso em: 26 mar. 2021. Dados em Informações Gerais, Tela 6, referentes ao último levantamento do Depen, compreendendo o período de janeiro a junho de 2020. É importante destacar que, a princípio, na Tela 1 é apresentado o número de 702.069 pessoas presas, entretanto, avançando no documento encontramos dados que sugerem esse número ser ainda maior, ao apresentá-lo pela faixa etária da população prisional: 753.966 pessoas (Tela 6).

Conforme ensina Baitello Júnior (1998), o fenômeno comunicacional ocorre por meio do “uso de ferramentas comunicativas com a finalidade de amplificar suas mensagens no tempo, espaço ou na intensidade” (p. 13). Ao longo do artigo, verificaremos quais são essas ferramentas e como elas funcionam na mídia livro. Especialmente na contemporaneidade, quando novos suportes concorrem com textos impressos, é necessário transformá-los.

em produtos editoriais bem cuidados, [para que operem] com os mais variados sentidos do corpo e da mente: *visual*, porque apresentam capas e contracapas com *design* atraente; *tátil*, porque a gramatura das páginas e das capas agradam ao toque; *emocional*, porque contam histórias de vida permeadas de ameaças e superação; *intelectual*, porque informam dados até então pouco conhecidos de eventos e de personagens, entre outros. (HELLER; VARGAS, 2020, p. 38, grifos dos autores)

Instigados a procurar atender às várias provocações sugeridas pelo livro *Sarau asas abertas*, optamos por trabalhá-lo de “fora para dentro”, isto é, do contexto social para os poemas propriamente ditos. Passamos pela discussão sobre as noções de exclusão e de resistência por meio da literatura, pelas condições atuais do sistema carcerário brasileiro e, finalmente, pela literatura do cárcere e sua relevância para a memória pública. Acreditamos que, assim, os poemas selecionados para análise na última seção do artigo ganham envergadura, pois ultrapassam os sentidos primeiros dos versos: são a simbolização das experiências das autoras, a ativação de suas memórias e a construção de um espaço interior de resistência frente à desumanização promovida pelo sistema prisional.

Exclusão e resistência por meio da literatura

A noção de exclusão é complexa e movediça e perpassa diferentes campos do saber, sendo frequentemente mobilizada a partir do binômio inclusão/exclusão, o que, por si só, não atenua sua imprecisão, haja vista a importância de se contextualizarem os referentes capazes de circunscrever e atribuir sentidos a essa experiência humana.

Compreendida em uma concepção dialética, como processo sócio-histórico, a exclusão pode se configurar ao menos em três dimensões, como bem aponta Sawaia no livro *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade* (2001): a dimensão objetiva da desigualdade social, a dimensão ética da injustiça e a dimensão subjetiva do sofrimento. A partir dessa distinção, é possível pensar que, sob o ponto de vista social e jurídico, os mecanismos de inclusão/exclusão dão sustentação aos Estados contemporâneos, que buscam incessantemente desenvolver formas de controle soberano sobre a vida e a morte dos indivíduos, estabelecendo o que Agamben (2004) reconhece como “Estados de exceção”.

Nessa perspectiva, a exclusão é consequência (e condição) da desigualdade social sistêmica engendrada e administrada por poderes autoritários, ainda que travestidos de democráticos. Essa realidade política impacta não apenas a existência material das pessoas, como também o seu psiquismo, uma vez que os sujeitos, sempre em relação com outros sujeitos, desenvolvem formas próprias de sentir e estar no mundo. Nas palavras de Sawaia:

A dialética inclusão/exclusão gesta subjetividades específicas que vão desde o sentir-se incluído até o sentir-se discriminado ou revoltado. Essas subjetividades não podem ser explicadas unicamente pela determinação econômica, elas determinam e são determinadas por formas diferenciadas de legitimação social e individual, e manifestam-se no cotidiano como identidade, sociabilidade, afetividade, consciência e inconsciência. (2001, p. 9)

Ao evidenciar um sofrimento ético-político associado à exclusão, Sawaia problematiza noções como norma, adaptação e culpa e abre espaço para a percepção de diferentes formas de subjetivação. Segundo a autora, a depender das experiências individuais, esse sofrimento pode ser nomeado de diversas maneiras e valorado com intensidades distintas. Entretanto, de modo geral, o que se observa a partir do relato de pessoas pertencentes a diferentes categorias de excluídos é uma mesma “dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade” (SAWAIA, 2001,

p. 104). Trata-se de uma mutilação da vida que traz, em sua base, a consciência do sentimento de desvalor e o desejo de reconhecimento.

Nessa chave para o enfrentamento da exclusão, Sawaia propõe uma práxis psicossocial com o entrelaçamento de duas estratégias concomitantes: uma de ordem material e jurídica, que é principalmente de responsabilidade do poder público, e outra de ordem afetiva e intersubjetiva, que é tarefa de todos e de cada um de nós. Essa segunda estratégia corresponde ao fortalecimento da legitimidade social a partir do fortalecimento da legitimidade individual, articulando as dimensões coletiva e pessoal. Assim, a conexão das noções de cidadania e de cuidado pode se desdobrar, por exemplo, em ações culturais e literárias capazes de favorecer a reorganização de vínculos entre os sujeitos e sua interioridade e entre os sujeitos e a sociedade que exclui.

No sentido de contribuir para a reflexão sobre enfrentamento da exclusão, a noção de “resistência” pode ser mobilizada para se pensar os mais diferentes modos de expressão da tensão entre os sujeitos e o mundo, capazes de desalienar percepções e ações automatizadas.

Alfredo Bosi, em seu texto “Narrativa e resistência” (2002), nos lembra que “resistência” é um conceito de ordem originariamente ética, e não estética, e significa, em uma acepção simples, opor a própria força a uma força externa. No entanto, esse conceito transita também para uma dimensão estética, na medida em que as formas de existir e resistir são múltiplas, ligando-se tanto às potências cognitivas da intuição e da razão, como às potências da práxis que são tomadas por ações e projetos políticos. É essa complexidade conceitual que torna possível falarmos, ainda segundo Bosi, em “poesia de resistência” ou “narrativa de resistência”.

Na concepção proposta pelo autor, a literatura é compreendida como um espaço essencial de elaboração estética de histórias e narrativas. Ler e escrever literatura seriam, assim, possibilidades de deslocar para o campo da linguagem representações de situações diversas compartilhadas pela experiência humana. Parte dessas experiências dizem respeito ao conjunto de transformações políticas,

sociais e econômicas que expõem milhares de homens e mulheres a condições de vulnerabilidade e violência generalizada, perpetuando um estado permanente de crise.

Michèle Petit, em seu livro *A arte de ler, ou como resistir à adversidade* (2009), desenvolve o efeito de tais crises em um âmbito mais subjetivo, sublinhando como situações vividas na forma de rupturas de laços ou de paisagens familiares confinam o sujeito em um tempo imediato, em um espaço sem linha de fuga, sem perspectiva de projetos, futuro ou continuidade de si. As crises guardariam, assim, uma profunda relação com os processos de exclusão.

No pensamento da autora, a noção de resistência também se liga à experiência com o literário. Para ela, a literatura constitui-se como um espaço de encontros personalizados, intersubjetivos, em que o devaneio leva à construção de um mundo interior, de um espaço psíquico. A leitura de textos literários teria um papel fundamental em contextos críticos, pois tornaria possível uma elaboração narrativa: “a leitura convoca uma atividade de simbolização, de pensamento, de narração de sua própria história entre as linhas lidas, uma costura de episódios vividos de maneira fragmentada” (PETIT, 2009, p. 83). Para além das reparações íntimas, a apropriação da literatura também se traduziria na apropriação de uma linguagem capaz de dar forma a experiências e sentimentos, conferindo novos sentidos e valores poéticos para a vivência humana. Desse modo, a leitura pode ser vista como um caminho para os indivíduos articularem suas próprias intenções e manifestarem-se também no processo complementar da escrita, como autores de suas próprias narrativas de resistência.

Isso posto, entendemos a obra *Sarau Asas Abertas* como espaço privilegiado de resistência, tal como formulam Alfredo Bosi e Michèle Petit. Gerado no ambiente prisional, os textos verbo-visuais que compõem o volume permitem ver e entrever potências cognitivas da intuição e da razão, bem como uma elaborada narração da própria história.

A dimensão do livro cresce aos olhos do(a) leitor(a) na medida em que passa a conhecer, por meio de dados concretos, as condições atuais do sistema carcerário no Brasil, o que justifica a seção que segue.

“Não temos muitos presos no Brasil, na verdade temos poucas vagas”

A frase que tomamos emprestada para abrir esta seção foi proferida em 14 de fevereiro de 2020, por Fabiano Bordignon, diretor geral do Departamento Penitenciário Nacional (Depen), para quem, mais do que reduzir o número de pessoas em situação de prisão, é necessário aumentar a quantidade de vagas nos presídios nacionais (NASCIMENTO, 2020).

O Brasil possui um déficit de 231.768 vagas para atender a população carcerária total⁷. Sobre a conjuntura geral do sistema prisional, quase 30% das pessoas que se encontram em privação de liberdade são presos provisórios “que ainda não foram condenados”, segundo Bordignon⁸.

Esses números apontam que as políticas federais são tão eficientes no fomento à retenção de pessoas que o Brasil ocupa, atualmente, o terceiro lugar no ranking dos países com maior população carcerária no mundo (atrás apenas da China e dos Estados Unidos). O caráter massivo do encarceramento prisional no país, que leva à superlotação das cadeias, está intimamente relacionado ao racismo que estrutura a sociedade brasileira. Segundo a Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, “o sistema penal desvela-se não como remédio à ‘criminalidade’, como oficialmente se declara, mas como perseguidor de corpos negros de mulheres e homens” (RIO GRANDE DO SUL, 2017, p. 4)⁹.

O mesmo documento comenta as mazelas dos encarcerados: maus-tratos, falta de condições sanitárias, medicalização intensiva e arbitrária e “prisões abusivas, ilegais e discriminatórias executadas contra as pessoas mais pobres desse país e do crescente investimento em políticas repressivas em detrimento de políticas sociais” (RIO GRANDE DO SUL, 2017, p. 8).

7 Dados quantitativos disponíveis em: <https://bit.ly/3fnuoCl>. Acesso em: 26 mar. 2021. Dados em Informações Gerais, Telas 3 e 10.

8 Chamamos a atenção para o enunciado “que ainda não foram condenados” quando o autor se refere aos presos provisórios. Para ele, todos serão condenados um dia, sem exceção.

9 Disponível em: <https://bit.ly/3uwqLhM>. Acesso em: 21 jan. 2021.

A quase totalidade dos presos é do sexo masculino: são quase 90%. As mulheres, embora em percentual reduzido, têm sido cada vez mais encarceradas graças à sua posição social subalterna e à falta de recursos para prover suas vidas:

Bom lembrar que a maioria das mulheres presas por tráfico é composta por pequenas comerciantes ou mesmo por meras usuárias (fenômeno também observado entre os homens) e que não são raros os casos de separação violenta e ilegal dessas mulheres e de seus filhos. Também não são raros os casos de mulheres que, presas durante a gravidez, ou perdem a criança por falta de cuidados médicos ou dão à luz algemadas ou, ainda, no chão, sobre sacos de lixo. (RIO GRANDE DO SUL, 2017, p. 5)

Para compreender as especificidades do encarceramento feminino no país, importa considerar que, embora o número de mulheres presas (cerca de 36.999) seja bastante inferior ao número de homens (aproximadamente 716.967), segundo dados mais recentes do Depen¹⁰, elas é que são miradas pelas atuais políticas de encarceramento desencadeadas pela guerra às drogas. O tráfico de substâncias ilegais é responsável por, aproximadamente, 58% das suas prisões, enquanto, no caso dos homens, é de apenas 31%¹¹.

Em geral, as mulheres que entram no sistema prisional são jovens, negras, solteiras com filhos, têm baixo nível de escolaridade e renda familiar precária. Antes da prisão, não tinham estabilidade financeira e desempenhavam ocupações de baixa qualificação ou se encontravam desempregadas. Esse grupo social é frequentemente marcado por violência doméstica, núcleos familiares instáveis e pouco acesso à educação.

O encarceramento, para a população feminina, representa uma ruptura ainda mais significativa com a liberdade e com os laços de parentesco, pois as mulheres são mais frequentemente abandonadas pelos companheiros e parentes. Além disso, por serem mães, em parte significativa dos casos, são

10 Disponível em: <https://bit.ly/3fnuoCl>. Acesso em: 17 mar. 2021. Dados em Informações Gerais, Tela 15 – População Prisional por Gênero.

11 Disponível em: <https://bit.ly/3fnuoCl>. Acesso em: 17 mar. 2021. Dados em Informações Criminais, Tela 2 – Quantidade de Incidências por Tipo Penal.

afastadas do convívio cotidiano com os filhos, condição que intensifica, por um lado, o sofrimento e sentimento de culpa e, por outro, o desarranjo dos núcleos familiares que, predominantemente, em nossa sociedade, têm, na figura da mãe, a cuidadora e a responsável pela manutenção do lar e pela educação dos filhos.

Nosso artigo atém-se à realidade da Penitenciária Feminina da Capital (PFC), no bairro do Carandiru, Zona Norte da cidade de São Paulo, pois foi nela que o projeto *Sarau Asas Abertas* se constituiu, como veremos adiante. Localizada no antigo complexo do Carandiru, que anteriormente também abrigava as penitenciárias masculinas desativadas entre 2002 e 2005, em decorrência do massacre ali ocorrido em 1992, sobreviveu às transformações do lugar.

Unidade de regime fechado, abriga pouco mais de 450 mulheres e concentra quase toda a população feminina estrangeira que aguarda julgamento ou cumpre pena no Estado. Seus extensos muros separam-na das movimentadas avenidas da Zona Norte de São Paulo e é preciso cruzar o Parque da Juventude, anteriormente ocupado pelos demais pavilhões masculinos, se o acesso a ela se der pelo sistema metroviário. Este parque abriga hoje o Museu Penitenciário Paulista, dedicado a preservar a história do sistema prisional do estado de São Paulo.

Memória pública e literatura produzida no cárcere: gênese do *Sarau Asas Abertas*

Como lembra Seligmann-Silva (2003), as novas teorias nascidas no campo dos Estudos Sociais tentam corresponder à demanda de evidenciar o discurso do Outro, do sujeito que havia sido recalcado e impedido de falar até recentemente. O autor salienta a importância crescente dos estudos sobre a memória “na nossa era que pretende redesenhar o homem e sua ‘humanidade’” (p. 31) e, ao tratar de textos literários escritos sobre experiências traumáticas, elabora as seguintes perguntas: quanto do “real” é de fato apresentado? Quem é esse(a) autor(a), que conta suas experiências carcerárias em condições adversas? Quão verossímil é a sua produção para que possamos acreditar nelas?

Essas são algumas questões que os estudos da memória no Brasil têm formulado, seguindo uma tendência latino-americana que tem em Beatriz Sarlo uma de suas referências. Em sua obra *Tempo passado* (2007), a autora afirma que o passado irrompe no presente, sem suspendê-lo, e ainda projeta o futuro. Todas essas ativações da memória são materializadas por narrativas que, quando produzidas por “sujeitos marginais”, demandam “novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (2007, p. 17).

Na contemporaneidade, esses “sujeitos marginais”, referidos por Sarlo, ou o “Outro”, por Seligmann-Silva, podem ser o imigrante, o trabalhador, o desempregado, o jovem, o idoso, o encarcerado e a encarcerada, para citar apenas alguns. Essas pessoas, ao elaborarem suas narrativas a partir das próprias experiências, desestabilizam a chamada “memória pública”, assim entendida por Elizabeth Jenin: “o entrelaçamento de tradições e memórias individuais, afetadas pelas prerrogativas de algumas vozes não só mais poderosas, mas também com mais acesso às arenas públicas” (JELÍN, 2017 *apud* SANGIARD; SANTA CRUZ, L.; GAGLIARDI, 2020, p. 7-8).

Ainda segundo a mesma autora, quando impedidos de expressar suas memórias pelas forças que endossam a versão oficial dos fatos, homens e mulheres buscam canais alternativos de expressão, para que possam materializar sua memória, renovando, assim, sua força e potência:

[...] não há pausa, não há descanso, porque a memória não foi depositada em nenhum lugar, tem de ficar nas cabeças e nos corações das pessoas. A questão de transformar os sentimentos pessoais, únicos e intransferíveis, em significados coletivos e públicos, permanece aberta e ativa. (2001, p. 103, tradução dos autores)¹²

Jelín ainda observa que os relatos das mulheres silenciadas assumem dimensão política, especialmente quando passam da condição de vítimas para

12 “No hay pausa, no hay descanso, porque la memoria no ha sido ‘depositada’ en ningún lugar; tiene que quedar en las cabezas y corazones de la gente. La cuestión de transformar los sentimientos personales, únicos e intransferibles, en significados colectivos y públicos, queda abierta y activa”.

a de testemunhas. Embora a autora esteja se referindo, na citação abaixo, às mulheres coreanas presas e exploradas sexualmente no Japão durante a Segunda Guerra Mundial, suas considerações sobre a memória pública e sua contestação vêm ao encontro da nossa discussão:

Neste caso, o processo de “dar voz às emudecidas” é parte da transformação do sentido do passado, que inclui redefinições profundas e reescritas da história. Sua função é muito mais que a de enriquecer e complementar as vozes dominantes que estabelecem o marco para memória pública. Mesmo sem intenção e sem ter consciência das consequências de sua ação, estas vozes desafiam a estrutura a partir da qual a história estava sendo escrita, questionando o marco interpretativo do passado. (2001, p. 112, tradução dos autores)¹³

As memórias produzidas por mulheres em situação de privação de liberdade permitem observar que, independentemente dos delitos cometidos, a rememoração favorece a desalienação e contribui para a problematização da memória pública.

Mais uma vez retomamos Márcio Seligmann-Silva, que entende a literatura carcerária na chave do traumático, afinal, as realidades vividas pelas pessoas encarceradas são de violência extrema e seu esforço de elaboração do vivido através da linguagem se apresenta como possibilidade de representação do sofrimento até então indizível, abrindo caminho para a restauração psíquica e para o estabelecimento de redes de solidariedade.

É assim que, no âmbito dessa produção testemunhal, a “literatura recupera seu compromisso com a mudança social e assume seu lugar nas lutas políticas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 35).

O livro *Sarau asas abertas: mulheres poetas – penitenciária feminina da capital* (COLETIVO POETAS DO TIETÊ, 2019), entendido aqui como representante da recente produção literária do cárcere, foi publicado pelo Coletivo Poetas do Tietê

13 “En este caso, el proceso de ‘dar voz a las emudecidas’ es parte de la transformación del sentido del pasado, que incluye redefiniciones profundas y reescrituras de la historia. Su función es mucho más que la de enriquecer y complementar las voces dominantes que establecen el marco para la memoria pública. Aun sin proponérselo y sin tomar conciencia de las consecuencias de su acción, estas voces desafían el marco desde el cual la historia se estaba escribiendo, al poner en cuestión el marco interpretativo del pasado”.

por ter concorrido e vencido o edital público VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais), que visa apoiar financeiramente atividades artístico-culturais do município de São Paulo.

Para gerar a publicação da coletânea de poemas, que comentaremos a seguir, o projeto *Sarau Asas Abertas*, coordenado por Jaime José Teixeira Quiroga, ofereceu oficinas semanais de leitura e escrita criativa com as participantes. A realização de rodas de leitura e saraus, a concepção do livro e seu processo de feitura foram pensados coletivamente, de modo que as autoras pudessem imprimir, por meio de suas palavras, um pouco de suas singularidades.

A grande potência dessa obra está, portanto, na elaboração de um *espaço-suporte* em que as mulheres privadas de liberdade são capazes de conceber uma escrita autoral para se tornarem protagonistas de suas próprias narrativas. O que nasceu intramuros ganhou espaço em esferas sociais mais amplas, garantindo a circulação de uma memória alternativa à oficial.

Capas e contracapas – análise das imagens visuais

“A capa é o primeiro espaço visual de contato entre o livro e o leitor” e funciona como um “forte elemento mediador no consumo” (HELLER; VARGAS, 2020, p. 39). Além disso, contém elementos de significação dos discursos presentes na obra e são tão passíveis de análise quanto os textos que abrigam. Vistos em conjunto, todos esses elementos possibilitam uma compreensão mais aprofundada da obra.

A logomarca “Sarau Asas Abertas” empresta seu nome à obra que reúne poemas de 48 mulheres abrigadas na PFC (Figura 1). Sua figura feminina, cujas asas são páginas entreabertas de um livro, remete à ideia que subjaz o projeto desde seu início: escrever e ler são atos tão libertadores, que alçam seus autores e leitores aos céus. Corpos, até então presos e invisibilizados pelo sistema carcerário, ganham liberdade, leveza e materialidade.



Figura 1: Logomarca do Sarau Asas Abertas

Fonte: Autores.

Os demais elementos imagéticos da capa e da contracapa, concebidos e produzidos pelas autoras, dialogam com o logo. A enorme mão que apoia o título da obra na primeira capa (Figura 2) parte do canto superior direito rumo ao centro, como se quisesse chamar a atenção dos leitores e lhes desejar as boas-vindas para a jornada que está para ser iniciada. Pode-se pensar ainda em uma mão que se estende para apoiar e acolher.



Figura 2: Capa do livro *Sarau Asas Abertas*

Diagramação de João Innecco, a partir de colagens feitas pelas mulheres da PFC

Fonte: Autores.

As outras imagens reforçam esses significados: a mulher nua e alada na metade inferior da capa, espécie de anjo caído, olha para baixo, criando uma tensão entre o voo sugerido por suas asas ainda abertas e pela aproximação do chão, que abriga o enunciado “única e original”. Absolutamente livre, essa figura sexuada afronta a moral da cultura patriarcal, que deseja esconder e controlar os corpos e as mentes das mulheres.

O horizonte litorâneo e o relógio disposto na parte superior esquerda da capa, os morangos e o coração ao centro, a paisagem arquitetônica do quadrante inferior parecem representar os sonhos das autoras quando em liberdade: assumir o controle do tempo para que possam usufruir a natureza, para viajar, para experimentar alimentos improváveis no cotidiano prisional. Por meio de ações tão singelas no mundo livre, realizarão o desejo manifestado no enunciado “para além das palavras, reescreva vazios”, que se vê à margem esquerda da capa.

No verso da capa (Figura 3), o leitor se depara com um fundo preto permeado por pontos e traços brancos, como uma noite estrelada. Esse céu noturno, que só pode ser visto através das janelas de suas celas, aflora outros sentimentos: nostalgia (quadrante superior esquerdo), carência (esquerda inferior), amor e fome (canto direito da parte central).



Figura 3: Verso da capa do livro *Sarau Asas Abertas*

Diagramação de João Innecco, a partir de colagens feitas pelas mulheres da PFC

Fonte: Autores.

Ao mesmo tempo, também comparecem desejos já identificados na capa (Figura 1): uma paisagem urbana, aqui representada pela ponte estaiada da capital paulista (metade inferior) e alimentos (centro). Homens e mulheres ao ar livre (canto inferior direito e esquerdo) sugerem encontros fraternos e/ou amorosos.

O verso da contracapa (Figura 4) é tomado pela Mulher Maravilha, da editora norte-americana *DC Comics*, em plena ação.



Figura 4: Verso da contracapa do livro *Sarau Asas Abertas*

Diagramação de João Innecco, a partir de colagens feitas pelas mulheres da PFC

Fonte: Autores.

As figuras do anjo caído na capa (Figura 2) e da super-heroína (Figura 4) estão em relação dialógica. Enquanto a primeira rompe, com sua nudez e delicadeza, a ideia do recato, a segunda impõe sua força física por meio de seu corpo potente e em movimento. Ambas desafiam a ordem hegemônica masculina, mas são as dançarinas, ao pé da imagem, com suas roupas leves e cheias de movimento, que parecem sustentar a impetuosidade da Mulher Maravilha. A ideia que fica é que essas diferentes mulheres (ou as diferenças que constituem cada mulher) são igualmente apoiadas pelo coletivo Asas Abertas.

A ideia de coletividade é reforçada na contracapa (Figura 5) por meio de imagens de alunos em sala de aula, de figuras humanas de cores variadas na parte superior, de silhuetas de mãos dadas e de pássaros que voam ao ar livre na borda inferior.



Figura 5: Contracapa do livro *Sarau Asas Abertas*

Diagramação de João Innecco, a partir de colagens feitas pelas mulheres da PFC

Fonte: Autores.

O centro da imagem é ocupado por quatro bonecas de barro, sugerindo uma família matriarcal. As filhas seguram flores, como se estivessem para ofertá-las a alguém que não se vê, mas que está no horizonte do olhar da mãe. Sobre sua cabeça, o enunciado “no topo do mundo”, registro que encerra a narrativa do empoderamento e resistência femininas iniciada nas imagens anteriores e sempre retomada nos poemas.

Os poemas – análise e sentidos

Leitoras e leitores destes poemas se deparam com uma multiplicidade de vozes femininas que se valem muitas vezes de uma expressão memorialística para expor, de forma íntima, realidades marcadas por contextos de exclusão. O percurso traçado por cada uma delas é particular e diz respeito aos seus próprios processos de simbolização e ressignificação; no entanto, também se ancoram em um conjunto de experiências partilhadas que, embora únicas em seus modos de expressão, compõem um mosaico decorrente de situações análogas de desigualdade, vulnerabilidade e violência.

A situação do cárcere é vivida como exílio por muitas das mulheres encarceradas, especialmente as estrangeiras que estão deslocadas de suas paisagens habituais e sem familiares próximos. É assim, por exemplo, que Léa Campos descreve sua relação com a prisão no poema "Sentimento de exílio" (p. 68):

Carrego dentro de mim um sentimento de exílio.
Me lembra...
quando fui aqui deixada, sabia: logo me sentiria exilada.
[...]
Entre tantos espinhos, no exílio, nada é sublime...
Queria ser blindada como aço
E nunca mais sentir os estilhaços...

Não por acaso, a pesquisadora Michèle Petit estabelece uma valiosa relação entre literatura e exílio quando diz que

[...] é talvez antes de tudo à parte exilada de cada um que os livros, e mais ainda a literatura, se endereçam. A escrita literária é, em si mesma, em larga medida, uma tentativa de agarrar o que está perdido, faltando ou inacabado, de superar espaços, abolir fronteiras, reunir o que está separado, reconstituir terras desaparecidas, épocas passadas. (2009, p. 264-265)

O que percebemos à medida que lemos os textos dessas mulheres poetas da PFC, é a realização plena do exercício de entrelaçar, na escrita, as possibilidades individuais de cada uma delas de simbolizar suas experiências, reconstruir memórias

e construir um espaço interior de resistência frente à desumanização promovida pelo sistema prisional.

A maternidade, por exemplo, é uma temática bastante explorada pelas autoras. Alguns de seus textos evocam a memória da gestação e partilham as expectativas criadas em torno desse período, durante o qual seus corpos abrigam outro ser humano, em formação. Nas palavras de Girlie S. Mojaki, no poema intitulado "Umbilical" (p. 49), esse momento se traduz assim:

maiores expectativas da vida
uma criatura se criando em mim
uma movimentada alma em mim

Já Nafy Lima qualifica como inexplicável – adjetivo que também dá título ao seu poema (p. 93) – as impressões e emoções causadas pelo seu gestar, e elenca cada uma de suas grandes esperas:

A formação de sua linda vida
que chega acompanhada de expectativas superlativas
de escutar seu chorinho,
de sentir você me tocar,
da luz dos seus olhos
e para sempre te amar.

Essas expectativas parecem representar momentos ativados pela memória individual e coletiva de um estado em suspenso de uma felicidade já experimentada e que está novamente por vir. Monica Lorena Lemus Guzman também fala sobre a realidade concreta da maternidade marcada pelo encarceramento. No seu poema "A última memória" (p. 92), descreve seu derradeiro contato com a filha ainda pequena:

Minha filha tinha somente 2 anos de idade,
E no dia em que decidi viajar
Deixei minha filha sentada e não me despedi dela
Nem sequer consegui que ela
Me dissesse
"Mamãe".

Outras mulheres também narram em textos a lembrança do instante em que se separam dos filhos e reconstroem, com o respaldo da linguagem literária, a experiência do distanciamento, da maternidade interrompida e do sentimento de culpa que as acompanha. Martha Paredes conta em “Coração Quebrado” (p. 87) sua dolorosa recordação:

Recordo quando saí de minha casa
vi a tristeza
dos meus filhos
em cada um deles
meu coração se despedaçou

Marlese expõe no título de seu poema – “Minha querida filha” (p. 85) – a intenção epistolográfica do texto, numa tentativa simbólica de fazer chegar até sua filha um pedido de perdão:

Me desculpe por
mais uma vez você estar
triste e solitária e
ansiando tanto por mim
Mamãe te ama tanto
muito
Eu sinto muito...
Que o Senhor tenha misericórdia
de nós.

Os sentimentos e hesitações vividos no momento da prisão também aparecem na escritura dessas mulheres. O poema “Aeroporto” (p. 65), de Kamila Pontarolo, traz a imagem exata da abordagem policial que levou à sua detenção, reavivando as impressões dos instantes antes de conhecer seu destino.

Estava sentada no meu voo
quando abordada.

Minhas malas do lado de fora
com policial esperando
para reconhecê-las.

Neste momento, não sabia
pra que rumo minha vida ia:
se iria viajar ou se iria
destruí-la.

Fernanda Simões Barreto da Silva, no poema "Pai" (p. 42), aborda sua entrada no sistema prisional: lendo o texto, somos capazes de visualizar a figura de seu pai, já de costas, deixando a filha retida na delegacia, quando possivelmente já não havia nada mais a fazer para evitar seu encarceramento. No momento da separação, a ênfase no Eu, marcada pela repetição do pronome pessoal, conota a dor da solidão:

Eu Eu Eu Eu Eu Eu
vendo você ir embora e me deixando ali naquela delegacia,
nunca vai me sair da memória.

Na voz das mulheres detidas pela polícia também há denúncia e crítica social. Dagma Aparecida, em "Um sorriso em minha mente" (p. 22), diz que o estigma deixado por suas condenações no passado e o peso das palavras dos "homens de farda" foram responsáveis pelo seu regresso à prisão e pelo julgamento das pessoas da comunidade onde morava:

Passados 8 anos, em 2015, dessa vez sem saber o que eles pretendiam – eles têm em sua consciência que eu não estava traficando, há muitos anos já não queria saber de nada de errado em minha vida – policiais invadiram a minha casa e mais uma vez tiraram a mãe de um filho. E como fiquei triste e muito nervosa.

[...] por já ter um passado fui julgada e condenada por pessoas que não acreditavam na minha inocência. Preferiram acreditar em homens de farda.

Já as palavras de Eliane de Castro, no texto "Nada como um dia após o outro" (p. 39), denunciam a prática do encarceramento massivo e se referem à prisão como uma "caixa de esquecimento", para onde as pessoas são enviadas como objetos ou mercadorias:

Essa Caixa de Esquecimento só se importa com quantidade, isto sim é importante a meu ver para essa tal Justiça. Mas manter pessoas aprisionadas não significa mudar uma Sociedade Sofrida, cheia de feridas marcadas por um deslize que vem de um passado muito presente, e que, de fato, nada mais somos que o resultado de um "Produto"...

O corpo é outro elemento central observado nos poemas. Muitas vezes, é nele em que se inscreve materialmente a memória da violência partilhada por algumas das autoras em suas trajetórias de vida. Os poemas "Por que eu?" (p. 89) e "Basta" (p. 35), escritos respectivamente por Mirian Baião Cambolo e Edvânia, identificam uma imensa dor associada a machucados e cicatrizes corporais:

Quando olho para a minha orelha e para os meus pés eu vejo as cicatrizes, todas as minhas lembranças vêm junto com as minhas lágrimas. Eu luto todos os dias para superar esta etapa do meu passado.

Eu tirei todos os espelhos da minha casa
não consigo me olhar
estou machucada
com meus olhos roxos
de tanto apanhar.

Também é o corpo que sofre a experiência direta do aprisionamento, experiência contra a qual o conjunto das autoras busca, cada uma a seu modo, resistir, por meio da escrita. Ao tecer narrativas, sonham com a liberdade, ainda que seus corpos estejam fisicamente confinados. Os versos transcritos a seguir, primeiramente de Paola Sodré em "Liberta!" (p. 96) e, na sequência, de Schneider Mikaely em "Mãos Soltas" (p. 104), propõem essa dicotomia:

Olhos abertos ou fechados
um corpo trancado ou uma carne presa
em uma alma liberta!

Liberta para sonhar
convicta em planos que vão além
além de prisões
liberta!

Com as mãos sem algemas, com os pés sem correntes, com o corpo presente... em uma prisão. Mas a mente que voa longe, com o olhar distante.

[...]

Alma que vaga, pelas ruas, pela praia... Com o corpo preso, mas a mente, não. Mente que voa, as mãos soltas.

Poemas de amor também são recorrentes na coletânea. Alguns aparecem endereçados aos companheiros de quem as autoras foram apartadas. Outros, são motivados por relações amorosas com mulheres igualmente encarceradas, relações que muitas vezes se apresentam como nova forma de amar e de resistir – por meio do afeto – aos efeitos da prisão. Em “Rafaela” (p. 25), Daniela Vásquez dedica seus versos à companheira:

porque fostes como um oásis no deserto
meu coração machucaram, eu confesso
mas você chegou e curou minhas feridas
abertas e sangrentas
mesmo que longe, te sinto
mesmo que me esqueças
eu nunca esquecerei sua maneira de olhar
essa presença que me faz sentir livre
em um paraíso, estando presa de corpo
mas jamais de mente.

Fomos e somos como o sol depois da tempestade.
Te amarei para sempre.

É possível observar por meio dos excertos anteriores que o livro *Sarau Asas Abertas* materializa o exercício da reflexão e da apropriação da linguagem literária. As vivências e memórias individuais das autoras combinam uma grande multiplicidade de vozes vivas e, assim, acabam por compartilhar memórias coletivas, marcadas pelo processo de privação de liberdade.

A coletânea de poemas expressa, ainda, a potência da literatura como espaço de encontros possíveis entre subjetividades diversas. De um lado, as autoras que, inspiradas pelo sarau *Asas Abertas*, resistem com seus poemas à exclusão

e, de outro, leitoras e leitores que, graças à literatura, abrem-se a diferentes e desafiadoras experiências humanas.

Considerações Finais

O perfil da população prisional no Brasil é predominantemente masculino, negro e jovem. No entanto, enquanto a população carcerária masculina em geral subiu 220% entre os anos 2000 e 2014, o encarceramento feminino cresceu 567% no mesmo período (RIO GRANDE DO SUL, 2017, p. 5), o que mostra uma assimetria relacionada às condições de vulnerabilidade e violência a que as mulheres estão particularmente submetidas.

Excluídos historicamente dos processos de emancipação social, esses homens e mulheres que vivem no cárcere não alcançaram os lugares reservados à população branca e hegemônica. A opinião pública reforça nossa cultura racista e intolerante ao considerar descartáveis todos os que se encontram atrás das grades, pois seus corpos revelam o fracasso do Estado em promover igualdade social e bem-estar.

As mulheres encarceradas sofrem, além do estigma social, o abandono de seus companheiros e de outros familiares, como apontamos anteriormente, mas quando em contato com a arte, são capazes de resistir à invisibilidade e ao silenciamento a que são sujeitadas. Nesse sentido, o livro *Sarau Asas Abertas*, que apresenta poemas produzidos exclusivamente por mulheres em cumprimento de pena, demonstra como a criatividade permite alcançar os muros fora da prisão, seja por meio de textos verbo-visuais, como as colagens das capas e contracapas, seja por meio dos versos propriamente ditos.

O registro dos poemas participa da formação das modalidades de memória aqui apresentadas: memória individual, memória coletiva, memória pública. *Individual* na medida em que cada verso, cada estrofe, cada poema traz a marca de uma autoria definida, com uma história particular; *coletiva*, porque ajuda a manter as lembranças de terceiros que interessam ao coletivo e *pública* porque põe em circulação vozes dissonantes com o poder hegemônico.

O resultado, em forma de livro, testemunha a ideia de Antonio Candido em seu antológico texto "Direitos Humanos e Literatura" (1989, p. 113): "A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas".

Referências

AGAMBEN, G. *Estado de exceção: homo sacer II*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAITELLO JUNIOR, N. Comunicação, mídia e cultura. *Revista São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 12, n. 6, p. 11-16, 1998.

BOSI, A. Narrativa e resistência. In: BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CANDIDO, A. Direitos humanos e literatura. In: FESTER, A. C. R. (org.). *Direitos humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 107-126.

COLETIVO POETAS DO TIETÊ. *Sarau asas abertas: penitenciária feminina da capital*. São Paulo: Edições do Tietê, 2019.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HELLER, B.; VARGAS, H. Diários de Testemunhas: das memórias subjetivas aos produtos midiáticos. *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 19, n. 41, p. 36-57, 2020.

JELÍN, E. Exclusión, memorias y luchas políticas. In: JÉLIN, E. *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de*

globalización. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001. p. 91-110.

NASCIMENTO, L. Brasil tem mais de 773 mil encarcerados, maioria no regime fechado. *Agência Brasil*, [s. l.], 14 fev. 2020. Disponível em: bit.ly/3qNsSf9. Acesso em: 22 jan. 2021.

PETIT, M. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: 34, 2009.

RIO GRANDE DO SUL. *Agenda nacional pelo desencarceramento 2017-2018*. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos, 2017.

SANGLARD, F.; SANTA CRUZ, L.; GAGLIARDI, J. Da comemoração à rememoração: retrotopia nos 55 anos do Golpe de 1964 na cobertura da *Folha* e do *Globo*. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29., 2020, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: Compós, 2020.

SARLO, B. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SAWAIA, B. (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, M. Violência, encarceramento, (in)justiça: memórias de histórias reais das prisões paulistas. *Revista de Letras*, Araraquara, v. 43, n. 2, p. 29-47, 2003.

submetido em: 3 abr. 2021 | aprovado em: 30 abr. 2021

**Os quadrinhos silenciosos contra a
memória de silenciamento dos queer:**
identidade e sexualidade em Quadrinhos Queer

**The silent comics against the *queer*
silencing memory:** identity and sexuality in
Quadrinhos Queer

*Guilherme Sfredo Miorando*¹

1 Doutorando em Ciências da Comunicação (Unisinos), mestre em Memória Social e Bens Culturais (Unilasalle).
É membro da Associação de Pesquisadores em Artes Sequenciais (Aspas). E-mail: guilhermesmee@gmail.com.

Resumo

Este artigo propõe explorar a relação entre o silenciamento da população *queer* na vida pública e a expressão do silêncio nas narrativas gráficas. Para tanto procurou-se entender, a partir de Eni Puccinelli Orlandi, como o silêncio opera sobre as narrativas em quadrinhos a ponto de engendrar uma supressão nas palavras, mas falar tão detalhadamente através de imagens, como atesta Thierry Groensteen. Buscou-se entender que violências simbólicas passam a repercutir na memória das pessoas *queer*, para desenvolverem esse tipo de comunicação, pensando nas vidas precárias de Judith Butler. Também, em consonância com o pensamento de David Lapoujade, procurou-se entender quais os papéis da mídia, da arte e da memória na criação de narrativas em que os gestos e não as palavras são os fios condutores da experiência que se interpõe entre a obra e o artista.

Palavras-chave

Histórias em quadrinhos, memória, queer, silêncio, silenciamento.

Abstract

This article proposes to explore the relationship between the silencing of the *queer* population in public life and the expression of silence in graphic narratives. To this end, we sought to understand, starting with Eni Puccinelli Orlandi, how silence operates on comic narratives to the point of engendering a suppression in words, but speaking in such detail through images, as attested by Thierry Groensteen. We tried to understand that symbolic violence starts to reverberate in the *queer* people's memory, to develop this type of communication, thinking about Judith Butler's precarious lives. Also, in line with the thinking of David Lapoujade, to understand what are the roles of the media, art and memory in the creation of narratives in which gestures and not words are the guiding threads of the experience that interposes between the work and the artist.

Keywords

Comics, memory, *queer*, silence, silencing.

Quadrinhos Queer

O livro *Quadrinhos Queer* é uma antologia publicada em 2021 pela Skript Editora que revela diferentes produções dos quadrinistas *queer* brasileiros. Através da palavra *queer*, os organizadores da publicação quiseram abarcar minorias sexuais formadas atualmente pelo acrônimo LGBTQIA+, em consonância com a ideia de Judith Butler (2018, p. 79) de que “o termo *queer* não designa identidade, mas aliança”. Um fator que chama atenção nas histórias em quadrinhos reunidas e publicadas na obra é o número expressivo de contribuições no formato de “quadrinhos silenciosos”. Esse tipo de produção também é conhecido como quadrinhos mudos, quadrinhos sem palavras ou sem diálogos. Trata-se de uma forma de narrativa que usa quadros em “solidariedade icônica” (GROENSTEEN, 2015), para criar um sentido temporal e espacial que desenvolve uma história apenas com imagens, ou seja, sem palavras.

A coletânea *Quadrinhos Queer* é um modo de dar visibilidade e representatividade ao trabalho artístico de pessoas *queer*, uma vez que os indivíduos enquadrados nesse grupo têm sido alvo de campanhas de ódio em tempos recentes. Alguns exemplos destas cruzadas nos últimos anos vão da perseguição à filósofa Judith Butler em sua vinda ao Brasil, em 2017, às *fake news* sobre a distribuição de um “Kit Gay” nas escolas públicas, entre 2004 e 2011, bem como o fechamento da exposição “Queermuseum” em Porto Alegre, também em 2017. Na seara das histórias em quadrinhos, o caso mais notório foi a perseguição do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, à *graphic novel* *Vingadores: a cruzada das crianças*, durante a Bienal do Livro na cidade, no ano de 2019. Acontecimentos como esses denotam uma espécie de repressão às pessoas que vivem à margem da sexualidade normatizada, que podem ser descritas como “vidas precárias” pelo pensamento de Judith Butler (2019) e como “existências mínimas” conforme David Lapoujade (2017).

Este artigo propõe explorar a relação entre o silenciamento da população *queer* na vida pública e a expressão do silêncio nas narrativas gráficas. Para tanto, procura-se entender como o silêncio opera sobre as narrativas em quadrinhos a

ponto de engendrar uma supressão nas palavras, mas falar tão detalhadamente através de imagens. Busca-se entender que violências simbólicas passam a repercutir na memória das pessoas *queer*, para desenvolverem esse tipo de comunicação, bem como compreender quais os papéis da mídia, da arte e da memória na criação de narrativas em que os gestos e não as palavras são os fios condutores da experiência que se interpõe entre a obra e o artista.

Nomeando o silêncio

Em *As formas do silêncio*, de Eni Puccinelli Orlandi (2007), uma das obras em português fundamentais para entendermos o “discurso do silêncio”, a autora expõe que, para compreendermos a linguagem, o silêncio é essencial, pois são nesses momentos em que elaboramos os sentidos das linguagens às quais somos submetidos. Para Orlandi, o silêncio é fundante, e a linguagem “é a conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem para domesticar a significação” (ORLANDI, 2007, p. 32). Coloca ainda que “O silêncio fundamenta o movimento de interpretação. Ele é o ponto de apoio do giro interpretativo” (2007, p. 156). Se observarmos o silêncio dentro da linguagem dos quadrinhos, a autora nos apresenta algumas pistas que podemos trazer para nossa análise.

Orlandi acredita que para tornar o silêncio visível precisamos observá-lo através de métodos discursivos históricos, críticos e desconstrutivistas. Neste artigo, optamos por vislumbrá-lo através do olhar *queer*, que envolve essas três instâncias. Ainda assim, segundo a autora, dentro das instâncias do silêncio só podemos encontrar pistas e traços, e não marcas formais.

A autora acredita que todo processo de significação tem uma relação necessária com o silêncio. Este seria o primeiro tipo de silêncio: o silêncio fundante, a partir do qual a linguagem brota. O segundo tipo seria a política do silêncio (o silenciamento), denota que o sentido sempre é produzido a partir de um espaço, de um lugar e de um sujeito, ou seja, o sentido é contextual. Quando o sujeito diz alguma coisa, ele estará “necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos.

Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. Ou seja, o silêncio recorta o dizer” (ORLANDI, 2007, p. 53).

Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa por (em) si mesmo. (ORLANDI, 2007, p. 73)

Por muito tempo, as pessoas *queer* foram silenciadas. Os discursos, sentidos e contextos que regiam a sociedade vinham das camadas legitimadas desta, das quais as pessoas *queer* não faziam parte e por isso muitos dos seus direitos de expressão eram negados, silenciosamente, através de uma política do silêncio. Segundo Orlandi, “a censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (2007, p. 79). Quando não se fala das pessoas *queer* e de suas questões, significa que elas, em teoria, não existem. Dentro dos trabalhos de Judith Butler, como em *Excitable speech* (1997), a força da linguagem e dos sentidos que os nomes, principalmente os xingamentos evocam, são parte fundamental para a construção da identidade. Orlandi, em sua análise do silêncio, acredita que este “intervém como parte da relação dos sujeitos com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, a elaboração de sua relação com outros sentidos” (2007, p. 89). É essa uma das funções do silêncio fundante, que distancia o indivíduo do silenciamento, criado por meio dos contextos sociais em que está inserido. O silêncio fundante, dessa forma, rompe com o consenso do silenciamento, permitindo com que o sujeito desenvolva e construa sua identidade através de sua própria relação com os sentidos que experimenta ao longo de sua existência. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 90):

O silêncio trabalha as diferenças inscritas nos processos de identificação do sujeito, produzindo seu sentimento de unidade, integrando diversos aspectos de um sujeito que “diz”. A identidade, no entanto, não se reduz à identificação; ela mobiliza processos mais complexos. Um desses processos nos permite apreciar a produção da diferença, justamente pela forma como

o silêncio faz parte da relação do sujeito com o sentido. Diríamos mesmo que a diferença, na identidade, torna-se possível através do silêncio.

Para a autora, o silêncio gera uma errância, uma “migração de sentidos”, que afeta tanto a produção da identidade e da diferença, como a circulação de sentidos em que surge a memória, pois, segundo ela, “a matéria significante tem memória”, levando a crer que existe uma historicidade na linguagem. Essa matéria de história e memória coletiva faz com que determinados sentidos sirvam para toda uma sociedade, mas isso não quer dizer que essa mesma sociedade esteja imune à contradição entre o novo e o mesmo, entre o outro e o sentido comum. Orlandi expõe que o dizer de uma memória é “o saber dos sentidos”. Através dessa tradição de significados, uma realidade se sistematiza e toma forma. É por meio da memória que o sentido se torna visível pela instituição e pelo consenso social.

Pensando historicamente, as pessoas *queer* vêm sofrendo uma política do silêncio e um silenciamento sobre suas vidas. Elas só eram destaque na memória coletiva brasileira, por exemplo, como alvo de chacota e aviltamento. Não se devia falar dessas pessoas e elas não poderiam se expressar para dar sua visão sobre suas existências. Tornando-se, então, vidas precárias e existências mínimas como veremos na próxima seção deste artigo.

Vidas precárias e existências mínimas

Diversos sites e veículos de notícias apresentam ano a ano o aumento da violência contra pessoas *queer* no Brasil². O país lidera as estatísticas mundiais de assassinatos de pessoas *queer*, sendo uma morta por dia em crimes influenciados por discriminação sexual. Contudo, muitas vezes, esse tipo de crime é subnotificado, em parte por fragilidades do Estado brasileiro, em parte pelas questões identitárias das pessoas *queer* que sofrem assassinatos. A falta de maior detalhamento e de maior interesse sobre os crimes cometidos contra pessoas *queer* podem estar conectados com o silenciamento sofrido por essa minoria, revelando também

2 Relatórios completos desses crimes, por exemplo, podem ser obtidos através do site do Grupo Gay da Bahia.

a homotransfobia presente em diversos aspectos da cultura brasileira, fazendo com que as pessoas *queer* acabem enquadradas como irreais (BUTLER, 2019) ou virtuais (LAPOUJADE, 2017), ou ainda como deixadas fora do quadro. Assim, se essa violência é cometida contra pessoas irreais, “não há violação nenhuma ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas” (BUTLER, 2019, p. 54). Já estão em “estado de morte”, em silêncio, impedidas de se manifestar. Se persistem e tentam se colocar como vivas, devem ser assassinadas para confirmar seu estado de silenciamento e de morte.

Para Lapoujade (2017), tornar “mais” reais este tipo de existência, legitimá-las e dar a elas o direito de existir depende de um fundamento. Esse fundamento poderia ser encontrado nas artes, como por exemplo, no nosso caso, a coletânea *Quadrinhos Queer*, que segundo o autor seria uma intensificadora da realidade. Esse fator consolida as existências mínimas, em que os virtuais passam a existir para aqueles que fruem de seus trabalhos ou de uma representação de sua vida. Para o pensador, “são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo. Eles são a origem de todas as artes que praticamos” (LAPOUJADE, 2017, p. 38). Butler (2019, p. 66) complementa esse pensamento na seguinte citação:

Pedir por reconhecimento, ou oferecê-lo, é precisamente não pedir reconhecimento pelo que já somos. É solicitar um devir, uma transformação, fazer um apelo ao futuro sempre em relação ao Outro. É também apontar a própria existência de si, e a própria persistência na existência de si, na luta pelo reconhecimento.

Além disso, para Lapoujade “criar é antes de tudo testemunhar” (2017, p. 93), e aqui encontramos a força da necessidade da memória ser tornada arte e mídia para reforçar a existência das vidas precárias. Segundo Michael Pollack (1989, p. 6) “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”, entende-se assim que a existência de uma mídia que comporte diversas realidades *queer* concretiza-se não só como uma escuta, mas uma figura legitimadora e de receptáculo dessas existências em forma de arte, em forma de arquivo.

Para Ann Cvetkovich (2008), os arquivos são evidências efêmeras da vida *queer* e muitas vezes não conseguem separar a fronteira entre público e privado. Desse modo, leva-se a crer que mesmo os quadrinhos *queer* que são mais fantasiosos guardam boa parte de elementos autobiográficos. Isso também se confirmaria, segundo Valerie Rohy (2010), que se acredita existir uma obsessão *queer* pelo arquivamento, já que sua memória coletiva, sua história e sua existência são alijadas da continuidade oficial. Assim o arquivo serviria não para os olhos dos outros mas como uma espécie de ferramenta de autodefinição. No caso da antologia *Quadrinhos Queer*, a criação, a memória e a experiência dos outros se encontram nas páginas das histórias em quadrinhos selecionadas e desenvolvidas para a posteridade. Os quadrinhos silenciosos, portanto, seriam formas de abordar os elementos autobiográficos através daquilo que Michael Pollack chama de “não-ditos”:

Essas lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante. Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (POLLACK, 1989, p. 8)

Pollack também coloca que existe uma frequente interação entre o vivido e o aprendido e entre o vivido e transmitido, e é isso que causa aquilo que ele chamou de “memória subterrânea das sociedades”, em que determinados grupos são levados em consideração em detrimento de outros. De acordo com o autor, uma solução para o silenciamento de determinados grupos é observar contextos a favor ou contra memórias marginalizadas para entender como aquelas lembranças do passado são afetadas pelo momento presente.

Memória x silenciamento

Ressignificar e reimaginar são aspectos dos fenômenos da memória, como atestam grandes pensadores do tema, por exemplo, Maurice Halbwachs (1999) e Joël Candau (2001). É a memória que trabalha e repara os traumas, como a perda de um ente querido e a perda da identidade provocada pelas rupturas que a não aceitação social da condição *queer* pode acarretar. Em um artigo anterior, verificamos que

os espaços que o quadrinho abarca a partir da memória envolvem o pessoal, o subjetivo, a alteridade e o coletivo, fundidos em um entrelugar que não pode ser facilmente definido com fronteiras estanques, mas permeáveis e rizomáticas como a própria memória. (MIORANDO, 2019, p. 50)

Em uma aproximação com os quadrinhos, Ahmed e Crucifix (2018) apontam duas formas de se estudar a memória nas histórias em quadrinhos: através do estilo ou do arquivo. Dessa forma, “se os estilos modulam o ritmo de recepção de uma história em quadrinhos, os arquivos irão determinar o impacto destas narrativas como merecedoras de uma memória ou não, quando conseguem tocar emocionalmente as pessoas que os consomem enquanto objetos de fãs” (MIORANDO, 2019, p. 50).

Assim, se a memória funciona através do binômio lembrar/esquecer, os quadrinhos funcionam através da dupla mostrar/omitir, que entra em consonância com as práticas mnemônicas apresentadas neste artigo, bem como naquelas práticas que performam os elementos de uma memória cultural coletiva. (MIORANDO, 2019, p. 51)

Mostrar e omitir nos quadrinhos silenciosos trabalha através da visualização da imagem em detrimento da palavra escrita. Contudo, dentro da dinâmica do sistema dos quadrinhos ainda existem as possibilidades de que a justaposição dessas imagens, rodeadas pela sarjeta, pode desenvolver novas significações. A sarjeta é o espaço em branco entre duas ou mais imagens geralmente constrictas por um requadro. É ali que o trabalho de sentido dos quadrinhos é realizado, pois une o tempo e o espaço de duas imagens em uma narrativa. A sarjeta tem o mesmo

serviço para os quadrinhos como a elipse tem para a literatura ou o *raccord* tem para o cinema. A elipse, enquanto imagem e figura de linguagem, portanto, é do domínio do silêncio. Ao mesmo tempo em que a elipse quebra a linearidade, ela a estabelece, há uma assimetria que garante o trabalho dos sentidos.

Eni Orlandi (2007, p. 23) acredita que “o silêncio é a garantia do movimento dos sentidos”, de forma que os quadrinhos silenciosos despertam no leitor mais elucubrações do que os com palavras escritas em balões. “Ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos pensar a linguagem como excesso” (ORLANDI, 2007, p. 31). Para a autora, a linguagem é desenvolvida pelo homem para domesticar a significação.

As histórias em quadrinhos são um sistema que se utiliza da linguagem (escrita ou pictórica) dentro de um suporte midiático (analógico ou digital); mais do que domesticar uma significação, traduz uma narrativa através de escolhas deliberadas dos seus autores. Da mesma forma, a nossa memória é adestrada: ela compõe uma linearidade, ou seja, uma narratividade, por meio de fragmentos do passado que são ressignificados no presente.

No caso dos quadrinhos silenciosos, compostos apenas de imagens e signos pictóricos, a memória alcança patamares obscuros e enigmáticos, mas não menos poderosos que a linguagem textual. “Ao contrário dos textos, imagens são mudas e sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto”, aponta Aleida Assmann (2011, p. 237), completando que a forma como encaramos a memória está vinculada à tecnologia da mídia. “Assim como a escrita, também a imagem é, a um só tempo, metáfora e *medium* da memória” (2011, p. 237). Enquanto na comunicação entende-se que mídia é um canal pelo qual a mensagem se faz presente, Judith Butler (2018, p. 114) expõe uma outra acepção deste termo:

O termo “mídia” nomeia qualquer forma de apresentação que nos mostre a realidade vista de fora; ela opera por meio de uma série de embargos que podemos chamar de sua mensagem, que nos afeta, com o que eu quero me referir tanto ao embargo – o que é editado, o que fica fora das margens – quanto o que é apresentado.

Aquilo que Butler nomeia como embargo, podemos muito bem chamar de silenciamento. Entende-se assim que existe uma negociação midiática sobre as vidas que devem ser representadas ou não; da mesma forma como negociamos a nossa identidade e produzimos as nossas memórias, existe um filtro, uma seleção. Em outras palavras, a memória, a identidade e a mídia geram uma sensação de completude para aquilo que é feito de pedaços, de fios rizomáticos e que é editado, seja por meios eletrônicos ou através de nosso cérebro, para dar sentido à nossa existência.

É através dos processos midiáticos, na circulação e recepção de uma história em quadrinhos que a memória se torna arte e, posteriormente, a arte se torna memória. É por meio do ato de se fazer ver em uma história em quadrinhos que o autor irá passar as experiências de como é ser uma pessoa *queer*, seja através de testemunho ou de ficção, seja através de uma memória autobiográfica. Por outro lado, ao se fazer ver, irá criar um elo mnemônico com o fruidor da história em quadrinhos, que, através da narrativa, se coloca no lugar de um outro que talvez até pouco tempo ignorava ou negava a existência. Colocar as vidas precárias e as existências mínimas em evidência através da arte e da mídia é pedir para que essas pessoas sejam lembradas, sejam consideradas. Dessa forma, vamos tentar, a seguir, entender como o silêncio é trabalhado dentro das histórias em quadrinhos, consideradas uma arte, uma mídia, mas principalmente um sistema de linguagem.

Silêncio nos quadrinhos

Entre alguns dos quadrinhos silenciosos mais conhecidos do mundo estão as aventuras em mangá do bebê dinossauro *Gon* (1991-2002), de Masashi Tanaka; o quadrinho norte-americano *O sistema* (1997), de Peter Kuper, desenhista de *Spy vs. Spy*, da revista *MAD* e *A chegada* (2006), de Shaun Tan, que mistura linguagem dos quadrinhos com a de livros ilustrados e de fotografias. Entre os autores brasileiros, quem mais se destaca atualmente através desse recurso narrativo é Gustavo Duarte, criador de *Monstros!*, *Có!*, *Taxi* e *Birds* (2009-2014). Para Groesteen (2012, p. 156), os “quadrinhos silenciosos”:

são caracterizados primeiramente por uma sequencialidade muito detalhada, uma análise altamente crítica. Eles têm em comum a eliminação da decoração ou sua redução a sua expressão mais gritante, a fim de se concentrar nos personagens. Esse foco nos atores da história, que são seguidos passo a passo, implica uma terceira característica: um alto nível de redundância.

Ciro Inácio Marcondes (2016) acredita que a linguagem “muda” dos quadrinhos estaria relacionada à aurora da cultura e da cognição humana, e que aqui poderia ser remetida às pinturas rupestres das cavernas de Lascaux, na França, que também são tidas como proto-histórias em quadrinhos por diversos estudiosos. Entretanto, para ele, a origem moderna do que se tem como histórias em quadrinhos estaria dividida entre a utilização das palavras, seja como legendas ou balões, e a sequencialidade pictórica, que contém narratividade. O autor afirma que, para alguns estudiosos da área, se acredita que a definição da mídia histórias em quadrinhos estaria na justaposição de palavras em imagens, mas é certo que a presença ainda hoje de quadrinhos silenciosos põe em xeque esses conceitos.

Dentro de uma história em quadrinhos, “uma imagem é interpretável no sentido em que, dentro de uma narração sequencial como a da história em quadrinhos, ela está sempre próxima de outras imagens, situadas antes ou depois na trajetória narrativa” (GROENSTEEN, 2015, p. 134). Groensteen acredita que apesar de muitos quadrinhos serem de fácil interpretação e que se pode depreender apenas um sentido, muitos deles, sejam silenciosos – sem texto – ou verbais – com texto –, podem gerar uma polissemia, ou seja, múltiplos significados.

“Nos quadrinhos contemporâneos, em contraste, há uma corrente inovadora caracterizada por uma poética de reticência, ambigüidade e indeterminação. Alguns autores preferem se desviar do caminho estreito da ‘narrativa e nada mais’” (GROENSTEEN, 2013, p. 30). Os artistas que costumam trabalhar com os quadrinhos silenciosos são atraídos por áreas cinzas; imagens que são cortadas à deriva; estratégias de interferência de mensagens de todos os tipos; e, em geral, eles criam conexões entre os painéis que são estruturados por meio da harmonia, ressonância, correspondência, evitando relações que são

imediatamente decodificáveis em termos de lógica da narrativa e significado. Assim são caracterizados os quadrinhos silenciosos, que se utilizam apenas do recurso das imagens.

Metodologia e forma de análise

Não é simples fazer uma separação, dentro da mídia dos quadrinhos, do conteúdo que é incorporado pelo leitor de modo a confirmar sua bagagem cultural – vindo de processos da memória coletiva ou de consenso social, por exemplo, nas representações muitas vezes estereotipadas de personagens das histórias em quadrinhos – e daquilo que é absorvido da forma que o autor propõe ao manipular a linguagem do próprio sistema dos quadrinhos. Existe uma partilha de sentidos entre a mecânica da leitura dos quadrinhos e a representação icônica deles. Em quadrinhos com palavras, a definição desses sentidos é mais fechada, enquanto em quadrinhos silenciosos, por se apoiarem apenas em imagens, o significado é mais aberto a interpretações. Nos quadrinhos silenciosos, não apenas o enredo das histórias fica mais difuso, como o desfecho delas também se põe em movimento, podendo gerar diversas interpretações posteriores.

Portanto, para responder às perguntas: “Como o silêncio fundante rompe o silenciamento em *Quadrinhos Queer*?” e “Quais as implicações desse rompimento para a construção da identidade *queer* através dos quadrinhos?”, utilizamos uma metodologia para identificar visualmente de que forma as pessoas *queer* são codificadas neste trabalho e que tipo de final os quadrinistas apresentam para suas narrativas.

Neste trabalho, encontramos diferenciações e convergências nos âmbitos cultural (sujeitas a interpretações diversas) e linguístico (inerente a própria dinâmica de leitura de uma história em quadrinhos). A partir dessas definições, podemos entender as implicações da revelação da identidade *queer* nos quadrinhos de uma forma sutil, porém poderosa, que é o silêncio. Observar o tipo de final que os autores pensaram para suas histórias também nos ajuda a entender o modo de ver desses autores para entender como eles rompem (ou não) com o senso comum e a memória coletiva de o que é ser uma pessoa *queer*.

Para desenvolver essa discussão utilizamos a análise pictórica que focaliza a importância das imagens no processo analítico. “Tais imagens ganham importância e relevância dependendo da função da imagem no universo ficcional” (VIANA, 2018, p. 40). Tal importância, dentro de nossa análise, é a revelação de que aquela história que estamos lendo é uma narrativa *queer*, feita por pessoas *queer*, com representações dessa identidade. Dentro da análise pictórica, buscamos, a partir do que já foi descrito anteriormente neste artigo, um modo de ver crítico:

O modo de ver crítico é aquele que apresenta uma reflexão totalizante sobre a imagem e sobre o próprio observador, entendendo não apenas a imagem em sua totalidade e historicidade, mas também o observador que está submetido ao mesmo processo de determinações sociais. (VIANA, 2018, p. 47)

Nesse modo de análise, rompe-se com o senso comum e a espontaneidade, dando contornos especializados à interpretação, mas indo além, buscando uma visão totalizante da imagem.

Análise das histórias em quadrinhos silenciosas de Quadrinhos Queer

Para ilustrar a forma como as identidades *queer* são trabalhadas na narrativa silenciosa dos quadrinhos, utilizamos como exemplo as oito histórias silenciosas de *Quadrinhos Queer*. O quadrinho que abre a coletânea é de Flávia Borges, que mostra o acolhimento de uma menina sob o guarda-chuva da outra. Após uma troca de gestos, as duas finalmente dão as mãos sob o guarda-chuva enquanto a tempestade continua a fustigá-las. Podemos interpretar que a forma como as meninas dão as mãos revela não apenas sua sexualidade, como também uma forma de romper o silenciamento, representado pela chuva. O guarda-chuva seria, então, um símbolo da aliança, sob o qual se pode defender da tempestade que as silencia e as impede de expressar os seus sentimentos e a sua sexualidade. Esse significado só pode ser atingido no contexto da produção da coletânea, feita apenas por pessoas *queer* e de uma forma de interpretação cultural.



Figura 1: Excerto do quadrinho "Maré Alta", de Flávia Borges

Fonte: Borges, Irineu, Smees (2021, p. 21).

Alice Pereira traz uma história em quadrinhos em que acompanhamos um cavaleiro em sua busca para libertar uma princesa. Contudo, quando os dois se veem frente a frente, percebem que princesa e cavaleiro são a mesma pessoa. Neste quadrinho, é a justaposição de imagens entre a representação do cavaleiro e a da princesa que coloca o silêncio fundador como forma de reflexão do significado gerado no espaço entre as duas imagens, a sarjeta. Através dessa elipse, entendemos que o cavaleiro estava procurando a princesa dentro de si, que no fundo, os dois eram a mesma pessoa e enfrentaram diversas intempéries para chegar a essa conclusão, a esse encontro. Mais uma vez, é o contexto da publicação, aliado com o silêncio fundante que gera essa interpretação. Nesse caso, temos uma interpretação gerada pela força e pelos elementos da própria linguagem das histórias em quadrinhos.

A história de Aline Zouvi mostra uma palestra em tradução simultânea, em que a palestrante e a tradutora acabam falando a mesma linguagem, sempre representada por sinais e não por palavras. Ao final, os sinais da palestra e da tradução se entrecruzam, fazendo uma alusão à relação sexual entre duas mulheres. Nessa história em quadrinhos, é a linguagem pictórica dentro dos balões que faz alusão a dois idiomas diferentes, que move os sentidos do enredo. É também

a junção de símbolos triangulares que leva o leitor a depreender que as duas mulheres chegaram a um entendimento muito maior do que apenas uma tradução simultânea de idiomas, mas uma tradução de sentimentos e desejos. Temos aqui uma dinâmica que se serve tanto no âmbito cultural como no linguístico.



Figura 2: Excerto do quadrinho sem título, de Alice Pereira

Fonte: Borges, Irineu, Smees (2021, p. 36).



Figura 3: Excerto do quadrinho "Tradução simultânea", de Aline Zouvi

Fonte: Borges, Irineu, Smees (2021, p. 68).

Caio Yo apresenta uma narrativa em que dois garotos se conhecem através de um aplicativo de relacionamento e, posteriormente, se encontram, revelando a fluidez, o imediatismo e o silêncio vocal entre os relacionamentos contemporâneos mediados por aplicativos de mensagens instantâneas. Já a HQ *Fada sáptica*, de Camila Abdanov, representa a busca de uma menina por uma moeda perdida. Com a ajuda da fada, ela acaba encontrando essa moeda e assim pode se encontrar com sua amiga/amada.

Por sua vez, Dani Franck, em seu trabalho para *Quadrinhos Queer*, faz uma panorâmica pelo espaço de uma casa e mostra como aquele lugar mudou a partir da construção do relacionamento entre duas mulheres. Uma aplicação da memória espacial e visual, bem como das diferenças que unem aqueles que se amam. Nessas três histórias em quadrinhos, o silêncio fundante tem a função de, através da reflexão proporcionada pela arte e pela memória, romper sutilmente o silenciamento das pessoas *queer*, costumeiramente feito de maneira fulminante e estrondosa, desenvolvendo se não uma violência física, uma violência simbólica que pode deixar feridas psíquicas por toda uma existência *queer*.



Figura 4: Excerto do quadrinho "Fruto proibido", de Mário César Oliveira

Fonte: Borges, Irineu, Sme (2021, p. 234).

No trabalho de Mário César Oliveira para a coletânea *Quadrinhos Queer*, temos dois homens em um banheiro público fazendo sexo oral. Após os dois saírem de lá, o leitor descobre que um deles é casado e tem a mulher grávida. Este, então, pede silêncio para que o outro nada fale sobre sua relação sexual no banheiro. A sequência de páginas que vem depois mostra as diferenças entre as formas de encarar o desejo sexual *queer*. Um deles, “no armário”, com medo de se revelar e o outro vivendo tranquilamente sua vida como gay assumido. Temos, transcorrendo durante essas cenas, a letra da música “O que será?”, de Chico Buarque.

Durante uma visita ao médico, um homem fica excitado. Depois de ser examinado, revelando seu órgão sexual ereto, o homem recebe sexo oral do médico. Os dois acabam sendo surpreendidos pela secretária do consultório. Esse é o enredo do quadrinho de Rafael Bastos Reis.

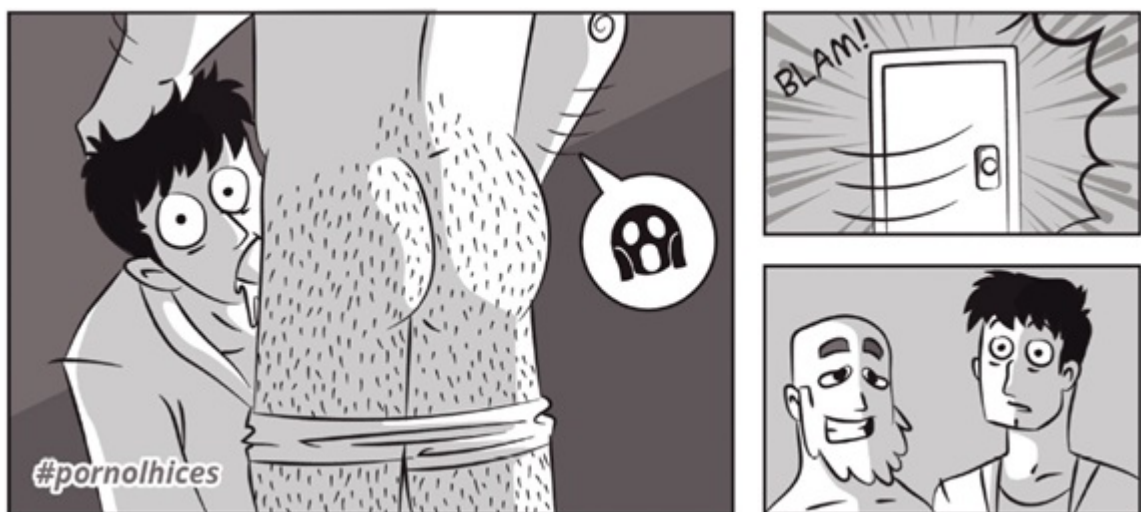


Figura 5: Excerto do quadrinho “Visita ao médico”, de Rafael Bastos Reis

Fonte: Borges, Irineu, Sme (2021, p. 252).

Até então tivemos, nas histórias em quadrinhos analisadas, formas sutis de romper o silenciamento, demonstrado através de gestos singelos e inseridos na linguagem própria das histórias em quadrinhos. Contudo, nas histórias de Mário e Rafael, temos maneiras mais desafiadoras e contestadoras do silenciamento, que se aproximam do que a teoria *queer* prega, ou seja, a assimilação de elementos

tradicionais que são deglutidos em formas de aviltamento e choque para causar uma reação de rompimento no leitor. Geralmente feita através do “desbunde”, forma de deixar bastante explícito esse choque e distanciamento das tradições, vemos que o silêncio fundante também é bastante eficaz nesse sentido, podendo, algumas vezes, aproximar-se do silenciamento pela paralisia e estertor que determinadas cenas podem provocar em um leitor mais conservador.

Por outro lado, narrativas mais sutis que trabalham com gestos e aforismos são potentes da mesma forma, pois geram a inquietação interpretativa do movimento dos sentidos que o silêncio causa, como exposto nas seções anteriores. O interessante é que são as “marcas do silêncio”, seus rastros e pequenos detalhes que revelam o *queer* nas histórias em quadrinhos analisadas. Em um trabalho anterior de Miorando (2020), percebemos que nas histórias em quadrinhos é mais difícil perceber e entender alguém como *queer*. Não temos a dimensão acústica que nos faz perceber o tom da voz e nem conseguimos depreender gestos que poderiam denunciar uma sexualidade que se deseja omitir. Precisamos contar apenas com pequenas pistas conceituais que, como aquelas analisadas nos trabalhos acima, fazem com tenhamos uma ideia de que estamos lidando com personagens e histórias de vida *queer*.

A identidade *queer* é revelada através dos gestos nesses quadrinhos silenciosos, sejam gestos escancarados daquilo que o senso comum julgaria por uma identidade e uma sexualidade *queer*, ou gestos mais sutis, denotando um sentido mais aberto para conotações de carinho ou afeto. A memória cultural brasileira, por exemplo, aceita como normatizante duas mulheres andarem de mãos dadas, mas condena o mesmo ato entre homens. O interessante é que apesar de o silenciamento estar incrustado nas narrativas silenciosas e servir como força motriz para elas, somente em uma delas, a de Mário César Oliveira, é que ele é apresentado de forma explícita. Nas demais histórias, o silenciamento é simbólico, mas ainda assim uma violência contra essas vidas precárias e existências mínimas.

O ato dos personagens de se revelarem *queer* acaba rompendo não apenas o silenciamento, mas o senso comum. Os autores, nas oito histórias em quadrinhos

analisadas, acabam criando um subtexto para o leitor e também um momento de reflexão provocado, dessa vez, pelo silêncio fundante. Também não é de se estranhar que alguns autores tenham escolhido o momento de revelação da identidade e/ou da sexualidade *queer* como forma de encerrar suas histórias. O final da história também é um momento de reflexão que se utiliza do silêncio fundante, o não haver mais história para buscar um entendimento, um novo sentido na mente do leitor.

Considerações finais

Este artigo buscou entender como ocorre a produção de sentidos de identidades e sexualidades *queer* em histórias em quadrinhos com temática *queer*, presentes na obra *Quadrinhos Queer*. Para isso, apresentamos algumas diferenciações e relações entre silêncio fundante e silenciamento que possuem relação com a produção de sentido e da memória social e coletiva. Esses dois elementos encontram reverberações quando colocamos em oposição memória e silenciamento, pois este último nega o acesso à memória àqueles coletivos que são considerados irreais ou virtuais, que constituem vidas precárias e existências mínimas.

Segundo alguns autores mencionados no decorrer deste artigo, uma das formas de romper o silenciamento pode ser realizada através da arte, que, assim como a memória, tem como uma importante função recriar e ressignificar momentos traumáticos e dar voz às vidas que ficam à margem da sociedade. Nesse sentido, trabalhos como *Quadrinhos Queer* apresentam representações e representatividades de pessoas *queer* que rompem com o senso comum. Esse esforço representativo desmistifica ideias preconceituosas sobre o que é ser *queer* e forja novas identidades através da arte e da mídia quadrinhos, desenvolvendo novas memórias sobre o significado da *queerness* na sociedade.

Percebemos então como o silenciamento e o apagamento das memórias – ou a falta de acesso, manutenção e projeção – das memórias *queer* causa prejuízos à sua representação e representatividade nas mídias. Muitos apelam para o escracho e para os estereótipos quando se precisa retratar pessoas *queer* em mídias estáticas e, num sentido amplo, sem som, silenciosas, como os quadrinhos,

que dependem do texto para determinados entendimentos. Produzir materiais escrachados e estereotipados a respeito de pessoas *queer*, na atual conjuntura, somente demonstra a limitação de determinados produtores, seja para mídias marginais como os quadrinhos ou para mídias consumidas por todos, como o audiovisual. As histórias em quadrinhos apresentadas em *Quadrinhos Queer* são exemplos de que a representação *queer* vai além do humor ou da sexualidade. Também demonstram que o silenciamento sobre as realidades *queer*, essas existências mínimas ou vidas precárias, pode ser rompido através do bom uso da linguagem e dos processos midiáticos em que estão inseridos, seja utilizando palavras e diálogos ou a singeleza do nada dizer, apenas demonstrar.

Referências

AHMED, M. CRUCIFIX, B. *Comics memory: archives and styles*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2018.

ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória social*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BORGES, G; IRINEU, E; SMEE, G. (org.) *Quadrinhos queer*. São José: Skript, 2021.

BUTLER, J. *Excitable speech: a politics of the performative*. Londres: Routledge, 1997.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, J. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performática de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2001.

CVETKOVICH, A. Drawing the archive in Alison Bechdel's "Fun home". *WSQ: Women's Studies Quarterly*, Nova Iorque, v. 36, n. 1-2, p. 111-128, 2008.

GROENSTEEN, T. *Comics and narration*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

MARCONDES, C. I. Arzach e o despontar da narrativa gráfica silenciosa. *Esferas*, Brasília, DF, ano 5, n. 9, p. 153-168, 2016.

MIORANDO, G. S. Memória e quadrinhos: algumas aproximações. *Memorare*, Tubarão, v. 6, n. 2, p. 37-52, 2019.

MIORANDO, G. S. Os limites do ato performativo na representação queer nos quadrinhos. In: MIORANDO, G. S. *Sexo e gênero nos quadrinhos*. Leopoldina: ASPAS, 2020. p. 90-125.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

ROHY, V. In the queer archive: Fun home. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, NC, v. 16, n. 3, p. 341-361, 2010.

VIANA, N. Análise pictórica, modos de ver e modos de retratar. *In: REBLIN, I. A.; NOGUEIRA, N. A. S. Arte sequencial e suas sarjetas metodológicas*. Leopoldina: ASPAS, 2018.

submetido em: 5 abr. 2021 | aprovado em: 30 abr. 2021

Memórias do futuro, utopias e heterotopias em territórios rurbanos: os sete povos do norte de Minas¹

Memories of the future, utopias and heterotopias in rurban territories: the seven peoples of the North of Minas Gerais

*Mônica Rebecca Ferrari Nunes², Marco Antonio Bin³,
Débora Regina Bacega⁴*

1 Versão ampliada e modificada apresentada no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2020.

2 Bolsista de Produtividade 2 CNPq. Docente e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo, PPGCOM-ESPM, SP. Líder do Grupo de Pesquisa MNEMON, Memória, Comunicação e Consumo (ESPM/CNPq). E-mail: monicarfnunes@espm.br.

3 Pesquisador, Docente e escritor. Doutor em Ciências Sociais pela PUC/SP. Membro do Grupo de Pesquisa MNEMON (ESPM/CNPq). E-mail: marcobin@gmail.com.

4 Doutoranda e mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM ESPM/SP. Bolsista CAPES-PROSUP Integral. Membro do Grupo de Pesquisa MNEMON (EPM/CNPq). E-mail: deborabacega@gmail.com.

Resumo

Este artigo é resultado parcial de projeto de pesquisa que investiga os códigos espaçotemporais para conceituar memórias do futuro. Apresenta-se o cotidiano de comunidades tradicionais do norte de Minas Gerais em suas produções culturais com o objetivo de compreender como se dá a inter-relação memória-utopia-heterotopia nos espaços dessas comunidades e se, neste tecido, podemos afirmar que há criação de memórias do futuro. A metodologia se vale de pesquisa bibliográfica voltada aos campos das Ciências Sociais, da Comunicação e da Memória, assim como pesquisa documental sobre esses grupos. Espera-se demonstrar que utopias e heterotopias codificam a construção da memória do futuro que, neste contexto, pode ser interpretada como resistência.

Palavras-chave

Memórias do futuro, utopias, heterotopias, rurbanidade.

Abstract

This article is a partial result of a research project that investigates space-time codes to conceptualize the memory of the future. The daily life of traditional communities in northern Minas Gerais, Brazil, is presented in their cultural productions to understand how the memories-utopia-heterotopias are related in the spaces of these communities and if, in this fabric, we can say that there is creation of memories of the future. The methodology uses bibliographic research focused on the areas of Social Sciences, Communication and Memory and documentary research on these groups. It is expected to demonstrate that utopias and heterotopias encode the construction of the memory of the future that can be interpreted as resistance.

Keywords

Memories of the future, utopias, heterotopias, rurbanity.

Este artigo se apresenta como parte da pesquisa *Memórias do futuro, códigos e consumos: teatralidades steams, textos e espaços*⁵, que se vale metodologicamente de quatro eixos teóricos interligados para compreender de que forma a memória pode se materializar em memórias do futuro, considerando os postulados de Iúri Lotman (1996), que concebe a memória como propriedade dos múltiplos textos culturais que integram as semiosferas, isto é, espaços comunicacionais em que os sentidos da cultura são gerados. Os eixos são: 1) memórias e códigos espaçotemporais; 2) teatralidades; 3) textos midiáticos; 4) espaços compreendidos em seus aspectos semióticos, em suas dinâmicas sociais e geográficas percebidas em tempos, ritmos, fluxos culturais articulados por objetos, ações, atores, textos e a própria natureza como produtores de sentidos.

Trazemos aqui problematizações e reflexões formuladas a partir das pesquisas sobre os eixos um, três e quatro, em especial, da investigação dos conceitos de utopia e heterotopia, considerados códigos espaçotemporais para a compreensão do que estamos chamando de memória do futuro. Observamos empiricamente as dinâmicas sociais dos sete povos, comunidades tradicionais do norte de Minas Gerais, assim como as ações da ONG Centro de Agricultura Alternativa do Norte de Minas (CAA/NM), materializadas em suas páginas das redes sociais Facebook⁶, Instagram, canal do YouTube⁷ bem como no site⁸, entendidas neste trabalho como textos culturais midiáticos e acervos digitais e, igualmente, os conteúdos produzidos pela Articulação Rosalino Gomes, parceira da CAA/NM. Pretende-se compreender como se dá a inter-relação memória-utopia-heterotopia nos espaços dessas comunidades e se, neste tecido, podemos afirmar que há criação de memórias do futuro.

5 Projeto de pesquisa financiado com bolsa PQ – CNPq à Monica R. F. Nunes, líder do grupo de pesquisa Mnemon (PPGCOM-ESPM/CNPq), cujos pesquisadores participantes colaboram com o desenvolvimento da investigação; três deles assinam o artigo.

6 Disponível em: <https://bit.ly/3oqc7HG>. Acesso em: 9 out.2020.

7 Disponível em: <https://bit.ly/2RYFTXR>. Acesso em: 6 out.2020.

8 Disponível em: <https://bit.ly/3frAaBB>. Acesso em: 9 out. 2020.

Utilizamos como fundamentação teórica e metodológica uma pesquisa bibliográfica centrada em autores das Ciências Humanas e Sociais vinculados aos campos teóricos da Memória e da Comunicação. Houve combinação de técnicas, como entrevista, por e-mail, com uma das responsáveis pela comunicação do CAA/NM, com metodologia usada para observação das redes sociais e do site conhecida como *lurking* (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011), isto é, observação sem interação com objetivo de conhecer o funcionamento do grupo, postagens e cotidiano.

O conceito de rurbanidade, presente no título do artigo, fundamenta-se a partir do léxico criado pelo antropólogo norte-americano Charles Galpin e “caracteriza a natureza específica da relação entre o rural e o urbano” (CARNÍGLIA, 2020, p. 11). Mostra-nos a interferência de uma realidade noutra, o rural no urbano e vice-versa. Ele nos ajuda a entender o cotidiano destes grupos, a produção e a preservação de suas memórias ligadas a vivências e saberes talhados na terra e no rio, traduzidas em produções audiovisuais e digitais, frutos das ações do CAA/NM e da Articulação Rosalino Gomes.

O artigo desenvolve-se em três seções destinadas a: apresentar o CAA/NM e os sete povos; os códigos espaçotemporais utopia e heterotopia na vivência dessas comunidades; e os textos culturais midiáticos em sua potência memorial.

O horizonte do trabalho e do corpo

Com o processo de redemocratização do país, no final dos anos 1970 e princípios de 1980, grupos de agricultores familiares e técnicos da região de Montes Claros, no norte de Minas Gerais, compreenderam a necessidade de propor um modelo de desenvolvimento alternativo que abarcasse os grupos sociais locais, com base na prática da agroecologia. Seria essa a gênese do que, a partir de 1989, constituiria o Centro de Agricultura Alternativa do Norte de Minas, e conforme Nívea Martins Pereira, responsável pela comunicação do CAA/NM,

[Trata-se] de uma organização de agricultores, povos e comunidades tradicionais que realiza assessoria, estudos e pesquisas em agroecologia

e desenvolvimento, dirigida pelos associados e composta por uma equipe de assessoria técnica multidisciplinar.

Isso significa uma atuação em torno da sustentabilidade, da agroecologia e dos direitos dos sete povos, comunidades tradicionais locais (norte de Minas), como geraizeiros(as) – populações típicas dos chamados Gerais, hoje conhecido como Cerrado; vazanteiros(as) – que habitam ilhas e barrancos dos rios; catingueiros(as); quilombolas; indígenas Xakriabá e Tuxá; veredeiros(as) – habitantes das veredas –; e apanhadores(as) de flores. Bráulio Caetano, sócio-fundador e integrante do conselho diretor do CAA/NM, trabalhou durante mais de 20 anos em regime de escravidão em uma fazenda, recebendo comida como pagamento. O CAA/NM é uma entidade de apoio “que contribuiu para a formação de lideranças no Norte de Minas [...] Além do reconhecimento de todas as identidades dos povos do Norte de Minas, o reconhecimento de uma diversidade” (GOUVEIA, 2018).

Nesse sentido, observamos os fundamentos de uma relação entre o urbano – percebido pelas assessorias técnicas, estudos, pesquisas acadêmicas e pelo uso das mídias digitais – e o rural, com a presença das comunidades envolvidas no projeto agroecológico. Como citado acima, a rurbanidade se torna um conceito empírico importante, pois, ao contrário de distinguir um do outro, ou de hierarquizar um em relação ao outro, o rural assume “um protagonismo em um conjunto de processos sociais que não seria possível interpretar-se unicamente a partir de uma prefiguração urbana” (CIMADEVILLA, 2020, p. 17).

Considerando a agroecologia com base na aquisição de materiais para semeadura e irrigação, as famílias estruturam os quintais para a produção sustentável de alimentos como hortaliças e frutas, com geração de trabalho e renda. Para Alisson Fonseca, coordenador do programa,

cumpre uma importante função de resgate dos hábitos alimentares, através da diversificação e oportunidade de produção a partir do acesso à água. Fortalece e dá visibilidade ao trabalho das mulheres, diminui os efeitos da migração na vida dessas famílias, onde geralmente os homens saem de casa na época da safra do café e as esposas ficam em casa

cuidando da família e da propriedade sem acesso à água, até mesmo para as necessidades básicas da família. (PEREIRA, 2020)

Em torno dessa proposta, a rede de relações alcança organizações camponesas na Colômbia, México, Guatemala, Costa Rica, Honduras e integra inúmeras redes nacionais, estaduais e municipais, citando o Conselho Municipal de Alimentação Escolar (CAE); Comissão Estadual para o Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (CEPCT); Articulação Semiárido Mineiro (ASA Minas); dentre outros. Um exemplo de capacitação e assistência tecnológica internacional do CAA/NM, em colaboração com o ASA Minas, foi a construção de cisternas para o aproveitamento de água de chuva em Pespire, Honduras. Lá, a atividade reuniu a participação de jovens entre 16 e 24 anos. De acordo com o técnico do CAA, Manoel Barbosa, que conduziu o trabalho à distância, “foi um momento único poder repassar o que consegui aprender nesses quase seis anos de CAA, poder vivenciar outra cultura com hábitos e costumes tão diferentes, mas com anseios bem parecidos” (BARBOSA, 2018).

Toda a estrutura técnica do CAA/NM permitiu, ao longo da pandemia do Coronavírus, atividades como a fabricação caseira de mais de 9 mil máscaras, produzidas a partir do algodão agroecológico, e a mesma quantidade de sabonetes, fabricados a partir do óleo de algodão, manejados por grupos produtivos das comunidades locais. Também foi possível, por meio de parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o apoio alimentar contínuo aos povos e outras comunidades tradicionais da região, com a entrega de cestas com produtos agroecológicos da agricultura familiar (DAYRELL, 2020).

De outra parte, é importante observar a mobilização social promovida pelo CAA/NM na articulação do território. Conforme Milton Santos, o território é “o chão mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (SANTOS, 2001, p. 96). Não é à toa que o espaço geográfico desempenha um papel indispensável na organização desse convívio social. Novamente, aqui, o conceito do rurano apresenta-se como síntese das experiências rurais e urbanas, revelando a presença dos atores ruranos na edificação dos valores

socioculturais da região. É a partir dele e das práticas solidárias e sustentáveis que se define o horizonte onde se consubstancia a caminhada por uma vida pautada pelo desenvolvimento alternativo. São grupos sociais que veem a força e a beleza que brotam da terra. Nesse sentido, há uma similaridade com as agrovilas constituídas por assentamentos e que se transformam na força motriz de um objetivo, de um propósito de vida. Como diz o historiador e pesquisador João Krüger,

após terem conquistado a terra e passarem a sobreviver dela, continuam com os mesmos objetivos de se manter unidos, criando cooperativas, implementando formas e estilos de associações e vivências diferenciadas e alternativas. (KRÜGER, 2005, p. 15)

Tanto nas agrovilas dos assentamentos do MST como nos núcleos territoriais onde atua o CAA/NM, a dinâmica organizativa na apropriação e controle do território pressupõe um entendimento profundo da vida, que, por sua vez, encaminha a uma “utopia realista com relação à grande multiplicidade de entramados humano-naturais” (ESCOBAR, 2015, p. 95). Utopia projetada por comunidades híbridas, onde ocorre o entrelaçamento entre valores tradicionais, mais peculiares às culturas rurais, e valores urbanos. Híbridagens que, no entender de Canclini, demonstram que, hoje, todas as culturas são de fronteira. “As culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (CANCLINI, 2013, p. 348). Ao perguntarmos sobre a utopia do CAA/NM, Nívea Pereira expõe os cuidados com a terra e com o ser humano,

As ações do CAA são pautadas pela busca de uma sociedade de bem viver, pela promoção e defesa do meio ambiente, visando à conservação e uso sustentável dos biomas, ecossistemas brasileiros, a agrobiodiversidade e a luta pela valorização e direitos dos povos e comunidades tradicionais.

A defesa do meio ambiente e sua preservação, mais a luta pelos direitos à cidadania nas comunidades locais, passam, por exemplo, pelo exercício consciente da escolha das lideranças políticas nas eleições de 15 de novembro de 2020. Para isso, o CAA/NM preparou uma campanha publicitária denominada “Não troque o seu voto” e, com isso, procurou valorizar a importância do voto.



Figura 1: Anselmo Ferreira e a campanha “Não troque o seu voto”

Fonte: <https://caa.org.br>.

Anselmo Ferreira, com seus traços sertanejos, é um dos participantes da campanha pelo voto consciente. Ele declama oralmente os versos enquanto olha firme para a câmera, tendo ao fundo alguns dos referenciais do espaço geográfico em que vive, ao som do ritmo do baião:

Política é a arte de governar
Diferente de politicar ou fazer politicagem
É a ciência da comunicação,
Como administração é a prática da verdade
Estamos em ano eleitoral
Um ano bem decisivo
Vamos conhecer políticos, votar neles é preciso
[...]
Não troque seu voto por favor
Não troque por capital
Não se venda por valor
Não seja exemplo mau.
O seu voto é seu futuro, [...]

O apelo é dirigido às populações do Cerrado do norte de Minas, na região em que atua o CAA/NM. Há toda uma assertividade na fala, que funciona, principalmente, como argumento didático. A presença de Anselmo, com sua roupa simples, um cidadão igual aos que recebem a mensagem, cumpre a função educativa do vídeo, que tem uma duração breve, pouco mais de dois minutos. O versado começa expondo a importância da política e logo solicita “não troque seu voto por favor”, enunciando a importância do gesto. Em seguida, esclarece

para votar por “inclusão social, pela agricultura familiar, por políticas públicas”, tocando nos pontos de convergência de interesse da comunidade. Mais ao final, Anselmo declara que “você é o povo, e o povo tem poder”, dando ao cidadão a possibilidade de fazer uma escolha responsável.

A responsabilidade que é inerente a uma sociedade de bem viver, que contempla o horizonte utópico com os pés no chão, fazendo valer suas ideias e seu trabalho coletivo. Ao falar da realização da caminhada utópica, Martin Buber afirma:

Quando falo das novas comunidades – ainda que as chame de novas cooperativas – me refiro aos sujeitos da economia transformada, às coletividades em cujas mãos deverá passar o poder sobre os meios de produção. Uma vez mais: tudo depende de que estejam prontas, preparadas. (BUBER, 2014, p. 200)

Ao destacar o papel das comunidades, o filósofo atenta para a construção de uma vida coletiva em que o desejo utópico pode se traduzir em ações de resistência e de luta.

Utopias, heterotopias e lutas ontológicas nas territorialidades dos sete povos

Atribuímos às utopias e às heterotopias o caráter de códigos espaçotemporais constitutivos do que compreendemos como memórias do futuro. Nesta medida, esses códigos organizam sociabilidades e formas de vida que, no objeto estudado, se inscrevem nas materialidades da terra, das flores, dos pequis; nos ciclos das cheias e vazantes; nos fluxos dos rios e veredas. São durações e ritmos da natureza que alimentam a tradição, tributando à memória algo a mais do que a narrativa sobre o passado para a compreensão do presente, tarefa já desempenhada pela memória social e/ou cultural.

Sob a ordenação utópica e heterotópica, a memória cria futuros. Começamos pela utopia. Ao estudar as tipologias utopistas na literatura, Gabriel Saldías (2012) esclarece que é a crítica ao presente que caracteriza a utopia como o lugar da esperança. Da vasta conceituação que apresenta, podemos tomar o utopianismo

e a utopia crítica como paradigmas para compreender os modos pelos quais esses códigos operam. O utopianismo caracteriza-se como sonho social e, por sua vez, a utopia crítica diz respeito a uma sociedade não existente, localizada no tempo e no espaço, que o leitor reconhece como sendo melhor do que aquela em que vive.

Ainda que Saldías refira-se a textos ficcionais, podemos ler no cotidiano dos sete povos e em suas lutas por direito à terra estas configurações utópicas agindo sobre regulações, práticas sociopolíticas e socioestéticas. Alguns textos culturais midiáticos conduzem nossas reflexões: as reportagens “Comunidades tradicionais do Norte de Minas” e “Guardiões da agrobiodiversidade”, editadas em 2015 pela tevê Minas e transmitidas pelo canal do YouTube do CAA⁹; o filme documentário *Vereda viva é liberdade*¹⁰, exibido no Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra Catarinense em setembro de 2020, produzido pela Articulação Rosalino Gomes de Povos Tradicionais. Essa entidade parceira do CAA/NM congrega os sete povos para formação de alianças e lutas comuns pelo território.

A reportagem “Comunidades tradicionais...” traz um panorama dessas comunidades e mostra o papel importante que elas têm na formação da sociedade brasileira. Mesmo com televisão, antenas parabólicas, os grupos mantêm um cabedal de mitos, lendas, danças e hábitos de vida ligados à sua condição ecológica. Em certas ilhas, como a da Ressaca, vivem 300 vazanteiros, descendentes de quilombolas, que têm sua cultura conectada aos ciclos das cheias e vazantes do rio São Francisco e, desses ciclos, extraem sua alimentação, quando ilhas e barrancos se formam com as vazantes e lá sementes podem fertilizar. Conhecimento apreendido com as primeiras correntes migratórias vindas da Bahia para o estado de Minas em séculos passados.

A série “Guardiões da agrobiodiversidade” mostra o banco comunitário de sementes de um dos guardiões, Geraldo Gomes, catingueiro, morador do município de Serranópolis de Minas, região do semiárido, do norte de Minas Gerais. Geraldo

9 Disponível em: <https://bit.ly/3htUrJH>. Acesso em: 8 out. 2020.

10 Disponível em: <https://bit.ly/3on66eJ>. Acesso em: 8 out. 2020.

exibe o banco de sementes crioulas, isto é, tradicionais, preservadas há mais de 50 anos, algumas já em extinção, que servem para a produção de remédios, alimentos e adubos. As sementes são plantadas e selecionadas, atualmente, armazenadas em litros de PET e sem modificação genética. O trabalho de guardar sementes vem desde os avós de Geraldo, plantadores de abóbora. A variedade do banco ou casa de sementes constitui-se em patrimônio genético, como afirma, durante o programa, o agrônomo Carlos Dayrell. Patrimônio e tradição projetados como memória e resistência poderão ser lembrados no futuro, como diz Geraldo: “a gente é capaz de produzir sem tá usando veneno [...] a gente tem bons alimentos sem agredir o meio ambiente e a nossa saúde [...] a gente quer incentivar as pessoas a produzir desse jeito, mostrar pras gerações futuras o valor que [as sementes] têm”¹¹.

O território é vital para a sobrevivência econômica, cultural e espiritual dos sete povos. A diversidade ambiental do norte de Minas se espelha na heterogeneidade dessas comunidades de origens e memórias plurais, mas que frente às intimidações constantes das grandes empresas, da monocultura, da devastação de rios e matas traçam articulações para enfrentamentos políticos comuns. É o que demonstra o filme documentário citado *Vereda viva é liberdade* ao apelar pela necessária união dos povos do norte de Minas em defesa das veredas ameaçadas: “documentário de reação das comunidades veredeiras do Norte de Minas às ameaças ao seu modo de vida”¹². No filme, depoimentos relatam o fim das veredas graças ao assoreamento provocado pelo desmatamento e outras ações predatórias. Com a morte das veredas, morrem os veredeiros. Em contrapartida, o documentário oferece pensar em uma outra forma de vida quando veredeiros afirmam que têm condição de preservarem as nascentes, e com isso, produzirem alimentos e gerarem renda para sua comunidade. O final do documentário exhibe o II Encontro de Veredeiros, com objetivo de unir forças entre os sete povos para a garantia do território e direito à vida. “Os encontros são momentos de estabelecer laços de

11 Depoimento de Geraldo Gomes à reportagem “Guardiões da agrobiodiversidade”. Disponível em: https://youtu.be/CWkrjc_DhkQ. Acesso em: 8 out. 2020.

12 Disponível em: <https://bit.ly/3tRIEHv>. Acesso em: 10 out. 2020.

solidariedade, compartilhar experiências, definir estratégias de luta e resistência e debater propostas de regularização fundiária dos territórios frente ao marco legal de povos e comunidades tradicionais”¹³, salientam os produtores do filme.

O sonho social utópico expresso na luta pelo território e por viveres tradicionais com vistas ao futuro das gerações une-se a um modo de codificar o espaço, o tempo e a memória: a utopia crítica, fruto do descontentamento com as circunstâncias atuais, isto é, a exploração do capitalismo, a ruína do ecossistema e seus biomas. Mas, ao dar voz ao desejo utópico do qual fala Buber (2014) ou à imaginação utópica, como lemos em Jameson (1996), necessária a toda criação cultural e a todo sonho – e aqui o sonho da autonomia econômica, cultural e política –, testemunhamos a criação de uma utopia situada, como nomeia Foucault (2013), ou seja, uma heterotopia.

As heterotopias foucaultianas são geradas por reservas de imaginação e se manifestam nas culturas como contraespaços, “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013, p. 20). No caso estudado, o contraespaço heterotópico é criado por projetos de usos de recursos naturais e de preservação de agrobiodiversidade, como vimos com o banco de sementes de Geraldo Gomes, voltados ao bem viver da comunidade. Comportam-se como “alternativas à devastação causada pelo desenvolvimento promovido por atores vinculados com os mercados globais”, pensando com Arturo Escobar (2015, p. 27) ao tratar de populações afrodescendentes da Colômbia. Uma vez que as descrições do antropólogo se valem dos contextos de base étnico-territorial, julgamos pertinente tomar suas considerações para o cenário encontrado entre os sete povos do norte de Minas.

Para responder à tenacidade com que muitas populações e organizações locais lutam e defendem seus territórios, com outra concepção de desenvolvimento contemplando a harmonia com a natureza e gerando uma forma diversa de vida social, Escobar aponta a presença de uma ancestralidade: “a continuidade de um mandato ancestral, que persiste hoje em dia na memória dos mais velhos e

13 Idem.

da qual testemunham tanto a tradição oral como a investigação histórica, mas sempre renovada, de viver sob outra cosmovisão” (ESCOBAR, 2015, p. 27-28). O pesquisador ressalta que a perseverança de grupos étnico-territoriais envolve resistência, oposição, afirmação dos territórios, mas sugere entendê-la como uma ontologia, pois, ainda que a ocupação dos territórios se valha muitas vezes de aspectos tecnológicos, culturais e ecológicos, o mais importante é que há uma interrupção no projeto moderno unimundista, do indivíduo neoliberal e do mercado, para a proposição de muitos mundos possíveis, pluriversos. Nesse sentido, comunidades e grupos sociais criam lutas ontológicas, a exemplo da utopia situada, das heterotopias que reconhecemos nas ações do CAA/NM e da Articulação Rosalino Gomes que retratam as demandas, memórias e sonhos dos geraizeiros, vazanteiros, veredeiros, catingueiros, quilombolas, indígenas Xakriabá e Tuxá e apanhadoras de flores.

Para os sete povos, as lutas ontológicas são também travadas sobre “o político no corpo do poético e suas transferências”, como assinala Jerusa Pires Ferreira (2004, p. 66) ao tratar das tradições e das transmissões memoriais. Tradição aqui é movência graças aos processos transmissivos por meio da circulação de acervos midiáticos, reunindo saberes e personagens das comunidades, conforme veremos a seguir.

Memória, poesia e consumo nas teias digitais

Não apenas as interferências do capital devastador sobre o território das comunidades tradicionais são provas das injustiças socioeconômicas, políticas, e, por isso, motivo de lutas ontológicas por outras formas de vida. Sabe-se, por exemplo, que os efeitos da pandemia de Covid-19 não atingem a todos da mesma maneira: a desigualdade se intensifica aos que já são vulneráveis, como afirma Boaventura de Sousa Santos (2020). Na visão do pesquisador, as crises pandêmica e ecológica estão interligadas e se apresentam como resultado de um modelo de sociedade que se impôs globalmente desde o século XVII. Tal modelo tem conduzido a humanidade à catástrofe ecológica por meio da exploração

ilimitada de recursos naturais, como dissemos acima. Essa violação, por sua vez, traduz-se em morte ou extinção desnecessária do ecossistema terrestre. Como consequência, pode-se compreender as pandemias e as manifestações da crise ecológica como respostas a tal violação. Os ciclos pandêmicos evidenciam a ausência do Estado frente às emergências sociais e econômicas no contexto do capitalismo neoliberal (SANTOS, 2020).

Por outro lado, em nossos estudos sobre utopia e heterotopia podemos entender a utopia como código que surge a partir da imaginação com o intuito de operar mudanças (JACOBY, 2007), selando no corpo deste homem seus imaginários ou desejos, tornando-o também ator utópico (FOUCAULT, 2013). Já Edgar Morin (2007, p. 198) aponta-nos que a condição humana compreende a ideia de que não somos sujeitos *do* universo, mas que estamos *no* universo, sendo responsabilidade de todos a “vida na terra e a vida na Terra, sua biosfera”. A partir dessa ótica, o pensador francês ressalta que a esperança do possível é gerada sobre o impossível, como podemos perceber em suas palavras: “onde há desesperança, a poesia da vida, participação, comunhão, amor, leva alegria e plenitude” (MORIN, 2007, p. 199), lembrando-nos de que a ética é a resistência à crueldade e à barbárie humanas. Nesse sentido, a realização plena da vida abrange as suas três dimensões identitárias: individual, social e a antropológica, e viver humanamente, na perspectiva do filósofo, é “sobretudo viver poeticamente a vida” (MORIN, 2007, p. 202).

A esta altura, retomamos as nossas análises e mostramos as práticas poéticas e memorialísticas dessas comunidades na ambiência digital – site, canal do YouTube, páginas nas redes sociais Facebook e Instagram – como mais uma prova da luta ontológica que pode ser travada socioesteticamente. Para tanto, apresentamos a campanha on-line “Fotossíntese: imagem, terra, respiração e comunhão”¹⁴, construída e realizada em parceria com as comunidades do norte de Minas por meio

14 Mais informações nas páginas do Instagram @caa.nm (disponível em: <https://bit.ly/33ReNVi>) e @fotossintesebrasil (disponível em: <https://bit.ly/3on0m4J>). Acesso em: 8 out. 2020.

da Articulação Rosalino Gomes e com o apoio do CAA/NM¹⁵. Criada em julho de 2020, a iniciativa teve como objetivo “fortalecer a luta dos povos tradicionais do Norte de Minas e contar as suas histórias de beleza e resistência”¹⁶, além de arrecadar recursos financeiros para essas comunidades durante a pandemia de Covid-19. A campanha, por sua vez, consiste na divulgação e comercialização de retratos de representantes dos povos tradicionais, das comunidades e suas respectivas atividades. Essas imagens acompanhadas de textos sobre as pessoas, objetos ou paisagens fotografadas estão publicadas nas redes sociais (Facebook e Instagram) do CAA/NM e na página dedicada exclusivamente a essa iniciativa no Instagram @fotossintesebrasil. De acordo com esses conteúdos, metade do valor arrecadado com a venda das imagens destina-se às comunidades participantes e, uma vez escolhido o retrato desejado, o público recebe uma cópia impressa da fotografia.

No total, identificamos 69 publicações na página @fotossintesebrasil cujo conteúdo se refere a essa campanha como uma atitude para “fortalecer as comunidades representadas nesse momento de pandemia e destruição ambiental”¹⁷. Adicionalmente, notamos que a legenda apresenta as seguintes hashtags: “#populaçãostradicionais, #nortedeminas, #cerrado, #povostradicionais, #guardioesdabiodiversidade, #quilombolas, #vazanteiros, #geraizeiros, #riopardodeminas, #direitoshumanos e #fotografia”¹⁸. Se por um lado, a fotossíntese é um meio químico pelo qual plantas e algas se nutrem da energia da biosfera, o consumo dessas imagens virtuais ou impressas alimentam a utopia como código espaçotemporal de mudanças, diante de um presente distópico, caracterizado pelos efeitos pandêmicos e socioambientais. Ao consumirmos bens físicos ou simbólicos, compartilhamos seus respectivos significados culturais quando entendemos esse consumo como codificação que se traduz num sistema de linguagem (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006).

15 Disponível em: <https://bit.ly/3wj2mxH>. Acesso em: 8 out. 2020.

16 Idem.

17 Idem.

18 Disponível em: <https://bit.ly/3byfIDL>. Acesso em: 8 out. 2020.

Nesse sentido, podemos inferir que o consumo dessas publicações nas redes sociais e, posteriormente, das fotografias impressas indicam que, apesar de distantes fisicamente, essas comunidades fazem parte de uma tessitura híbrida, envolvendo as culturas tradicionais e digitais em sua rurbanidade.

Por meio dessas teias, essas culturas se expandem também pelo consumo de quem se solidariza com o sensível e o social, imbricados pelo afeto (PARRET, 1997) a esses guardiões da biodiversidade. Esperança poética que representa essas imagens, atuando contra, talvez, a crueldade e a barbárie humanas, como podemos observar na figura 2 que apresenta a publicação sobre Lindemberg: “sábio, poeta, repentista, agricultor e vazanteiro. Sua gentileza e sensibilidade aparecem em sua relação com a terra em que vive e com o Rio São Francisco. Lindemberg é uma antiga Bíblia, presente de sua fatídica mãe. Ele sente e declama o peso dos ataques sofridos pelo Velho Chico [...]”¹⁹.



Figura 2: Tela capturada da publicação sobre Lindemberg

Fonte: Instagram @fotossintesebrasil²⁰.

Observamos que as narrativas são organizadas, agrupadas e divulgadas em uma coletânea cujo tema circunda imagem, terra, respiração e comunhão. Dessa forma, podemos inferir a concepção de um acervo que se reapresenta na ambiência digital, elucidando a memória cultural e social dos representantes dessas

¹⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3wftAFs>. Acesso em 9 out. 2020.

²⁰ Idem.

comunidades, a exemplo do que notamos na figura 3. Nela, lemos o registro do depoimento da vazanteira Benedita, do Quilombo da Lapinha, que fala sobre a sua conexão com o rio São Francisco na infância:

Hoje, a gente lava a roupa no rio porque a gente gosta, fica mais cheirosa... aprendi com minha avó e depois com minha mãe. Mas com nove anos já trabalhava pra ajudar minha mãe. [...] Passava o dia lavando roupa dos outros e, como não tinha água em casa, a gente pegava no rio. Pra beber, pra dar pro porco, pra tudo. [...] A gente lavava roupa no rio, cantava, contava história, pescava²¹.



Figura 3: Tela capturada da publicação sobre Benedita

Fonte: Instagram @fotossintesebrasil²².

No entanto, o ato de lembrar pressupõe o seu par oposto: o ato de esquecer. Assim, faz-se necessária a vontade de memória, que demanda o esforço laborioso em busca da lembrança, na visão do historiador Paul Ricoeur (2007). Nesse processo, a memória se configura como objeto de seleção e de disputas (POLLAK, 1989; RICOEUR, 2007) em relação à sua atribuição: o que pode ser rememorado e quem pode recordar, principalmente, em contextos de desigualdades socioeconômicas e ambientais no Brasil. Por outro lado, graças à captação, transcrição e transmissão midiática dessas imagens e narrativas orais,

21 Disponível em: <https://bit.ly/3oqnMGj>. Acesso em: 9 out. 2020.

22 Idem.

mais vozes passam a compor a visão histórica e, conseqüentemente, dimensionam a memória desses grupos sociais (THOMPSON, 1998). Compreendemos que a campanha @fotossintesebrasil se torna um arquivo enquanto prova documental (RICOEUR, 2007) por meio do acervo de imagens, vídeos e textos. Dessa forma, essas narrativas, longe de mitigarem, alimentam a persistência das tramas das culturas tradicionais nas plataformas on-line, enfatizando o tecido rurano, a exemplo análogo à fotossíntese quando permite a entrada de energia na biosfera. Esses atores utópicos, por meio de suas narrativas, representam também em seus corpos o desejo, a vontade, a esperança, inscritas poeticamente, em busca da preservação de memórias, saberes e ecossistemas para renová-los.

Considerações finais

Os eixos teórico-metodológicos que orientam a pesquisa *Memórias do Futuro, códigos e consumos: teatralidades steams, textos e espaços* investigados neste artigo: memórias e códigos espaçotemporais; textos midiáticos e espaços permitem algumas reflexões.

O sonho social utópico se inscreve na proposta engajada de Martin Buber (2014), que considera novas formas políticas na ação comunitária em sintonia com a utopia situada ou heterotópica de Foucault, mobilizada a partir das demandas das realidades de cada lugar. Nos diversos exemplos de práticas heterotópicas mencionadas no texto, sejam pelos sete povos do norte de Minas, pela população da região seca de Pespire ou pelos grupos étnico-culturais da Colômbia, encontramos o mesmo esforço pluriverso em que tradições e transmissões memoriais se manifestam como utopia inscrita nos corpos e em seus imaginários. Em todos esses exemplos, o conceito de rurbanidade postula formas renovadas de articulação entre o rural e o urbano, com uma perspectiva de problematizar a ruralização do urbano, com a valorização das culturas e dos saberes das áreas rurais.

Tomando as comunidades tradicionais em seus espaços de origem, os sete povos do norte de Minas como empiria desenvolvida no artigo, observa-se suas dinâmicas sociais assim como geográficas, tais quais a importância da terra,

do rio, das veredas, e entendemos que a produção de memórias se dá em variadas camadas de sentido que se interpenetram. De um lado, memórias tradicionais envolvendo saberes arcaicos, como a lavagem de roupa no rio, o conhecimento do solo e de suas sementes, assim como as histórias de vida de atores da comunidade, tais quais as de Anselmo, Geraldo Gomes, Lindemberg, Benedita, citados nomeadamente, sem dizer aquelas mencionadas no documentário *Vereda viva é liberdade* não explicitadas aqui. À memória tradicional soma-se a memória da natureza. De outro modo, as ações produzidas pelo CAA/NM e Associação Rosalino Gomes, com suas campanhas poéticas fazendo uso das plataformas digitais assim como a produção de reportagens e documentários disponibilizados no site da ONG, permitem que o acervo de saberes tradicionais e de histórias de vida da comunidade se transmute em arquivos digitais. Voz e memórias tradicionais se conectam à memória midiática, que afirma o que pode ser rememorado, graças à circulação desses arquivos com vistas à mudança social, e, neste sentido, à memória do futuro.

Ao considerarmos que a utopia e a heterotopia funcionam como códigos espaçotemporais que codificam a memória, verificamos também lutas ontológicas. A autonomia dos sete povos por meio de ações coletivas, como o fabrico de máscaras para enfrentar a pandemia, a distribuição de alimentos, o voto responsável, a preservação do território e da agrobiodiversidade, promovem formas de vida avessas aos modelos unimundistas talhados pela acumulação e padrões capitalistas devastadores.

Preservar sementes para novos plantios; plantar raízes nas vazantes do rio, enquanto as chuvas não vêm; reagir à morte das veredas com a produção de documentos estéticos e políticos para circular nas redes sociais; comercializar imagens e histórias de vida em busca do consumo são utopias situadas, heterotopias que caracterizam a memória do futuro como resistência. Afirma-se outro mundo possível, outra cosmovisão em que a diversidade cultural e ambiental materializa-se no entramado homem-natureza, tornando as oposições rural/urbano, local/global, tradicional/digital inoperantes em face das complexidades do nosso tempo.

Referências

BARBOSA, P. L. CAA/NM apresenta tecnologias sociais de convivência com o semiárido em Honduras. *CAA/NM*, Montes Claros, 17 set. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3wcSnK1>. Acesso em: 30 mar. 2021.

BUBER, M. *Caminos de utopía*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CIMADEVILLA, G. Rurbanidad: de la intuición del que observa al objeto del conocimiento. *In: KENBEL, C.; Demarchi, P.; Galimberti, S. Iconos de la rurbanidad: actores, prensa, tecnología y políticas de reordenamiento urbano en tiempos modernos*. Río Cuarto: UniRío editora, 2020. p. 15-21.

DAYRELL, L. S. Isolamento social e solidariedade: remédios para enfrentar a pandemia. *CAA/NM*, Montes Claros, 16 set. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3fmwnWw>. Acesso em: 6 out. 2020.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

ESCOBAR, A. Territorios de diferencia: la ontología política de los "derechos al territorio". *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, Curitiba, v. 35, p. 89-100, 2015.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.

FERREIRA, J. P. *Armadilhas da memória: e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê, 2004.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

GOUVEIA, I. F. B. Sabedoria camponesa na universidade. CAA/NM, Montes Claros, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3hxHFtK>. Acesso em: 8 out.2020.

JACOBY, R. *Imagem imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

KRÜGER, J. *A força e a beleza brotam da terra*. São Paulo: Pulsar, 2005.

LOTMAN, I. M. *La semiosfera*. Madri: Cátedra, 1996. 1 v.

MORIN, E. *O método 6: ética*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PARRET, H. *A estética da comunicação*: além da pragmática. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

PEREIRA, N. M. Quintal produtivo e cisternas mudam vida e paisagem nos municípios do Norte de Minas. CAA/NM, Montes Claros, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2RtlyK2>. Acesso em: 6 out. 2020.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://bit.ly/3htktg2>. Acesso em: 10 set. 2020.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SALDÍAS, G. El espacio de la esperanza en la distopia posmoderna: tipologías utopistas, hibridación y nomenclatura. *Pterodactilo: Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, Austin, n. 11, 2012.

SANTOS, B. S. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

submetido em: 3 abr. 2021 | aprovado em: 30 abr. 2021

Imagens da memória: a pandemia nas projeções urbanas

Images of memory: pandemic in urban projections

Carlos Falci¹

1 Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando no programa de Pós-Graduação em Artes e no curso de Cinema de Animação e Arte Digital. Atualmente pesquisa poéticas e políticas da memória em ambientes programáveis com projetos financiados pelo CNPq e pela FAPEMIG. E-mail: chfalci@gmail.com.

Resumo

De que maneira as projeções urbanas podem ser pensadas como memórias sobre a pandemia da covid-19? O presente artigo gira em torno dessa questão, buscando investigar a noção de memória a partir de seus modos de existência enquanto registro de narrativas. Nesse sentido, o texto descreve as ações da rede de projecionistas/coletivo Projetemos e traz uma análise do seu perfil no Instagram. Apresentamos uma breve investigação sobre a temática da vacinação no Brasil e como ela aparece nas projeções postadas no perfil do grupo. O que caracteriza esse arquivo da pandemia? De que maneira as memórias de diversos acontecimentos relacionados à pandemia existem no perfil @projetemos do Instagram?

Palavras-chave

Memória, pandemia Covid-19, Projetemos, arquivos.

Abstract

How can urban projections be thought of as memories about the Covid-19 pandemic? To understand how the group of activists Projetemos creates urban projections and offers us a special way to see Covid-19 in Brazil, this article investigates the forms of memory. More specifically, we explore the problem surrounding immunization and how this content features in projections exhibited on Instagram. What characterizes the pandemic archive of *Projetemos* on Instagram? How does memories related to the Covid-19 pandemic exist on their Instagram profile?

Keywords

Memory, Covid-19 pandemic, *Projetemos*, archives.

Projeções urbanas são atos por sua própria natureza efêmeros, feitos para durar num tempo delimitado e para serem vistos por quem está nas ruas quando elas são exibidas. Não são necessariamente pensadas para virarem arquivos, ou como forma de registro de algum acontecimento. As projeções são o próprio acontecimento. Mesmo que estejam relacionadas a fatos que são o objeto da projeção, há um caráter de impermanência que caracteriza a própria ideia de projetar imagens num ambiente urbano. Diante dessas constatações, como pensar a relação entre projeções urbanas e memória? Mais ainda, como pensar as projeções urbanas como memórias da pandemia da covid-19, que demanda que fiquemos em casa como medida de proteção e cuidado coletivo, e faz com que não estejamos nas ruas para ver as imagens nas empenas de prédios, em fachadas de casas ou em muros?

Este artigo trata das questões acima colocadas e faz parte de uma pesquisa de escopo mais amplo, qual seja, investigar a memória a partir de seus modos de existência. Neste texto, faço uma descrição da rede de projetionistas/coletivo ativista Projetemos e uma análise de seu perfil no Instagram – @projetemos. Mais especificamente, analiso duas temáticas sobre a pandemia presentes nas projeções, com o objetivo de verificar como as memórias da pandemia aparecem no perfil, a partir dos registros ali apresentados. Como elas passam a existir na página do Instagram, cujo objetivo é dar visibilidade a projeções urbanas feitas por mais de 150 pessoas espalhadas pelas cidades do Brasil?

Dos modos de existência da memória

Apresento como proposição um caminho metodológico que entende memória a partir do modo como ela se comporta quando surge sob determinadas formas, que não serão pensadas somente como materialidades constituídas. Não associo materialidades a suportes definidos, mas a comportamentos. Um material se comporta de maneiras específicas, exhibe certas qualidades dependendo do estado em que se encontra, e oculta outras quando o vemos por um ângulo distinto.

Discutir ou tentar conceituar memória significa compreender que o conceito é objeto de análise em diversas e variadas disciplinas e campos do conhecimento, recebendo múltiplas adjetivações e acepções, tais como: memória coletiva, memória social, memória individual, memória de longo prazo, memória episódica, memória semântica, entre um conjunto muito extenso de maneiras de falar da memória. Adoto aqui a opção de olhar para as plataformas e técnicas de registro como formas de externalização da memória (STIEGLER, 1998, 2009), sem buscar caracterizar de que tipo de memórias estou falando.

Ao falarmos da pandemia da covid-19, é possível lembrar de acontecimentos que podem se encaixar em cada uma das formas conceituais acima. Como uma não é necessariamente exclusiva em relação às outras, assumo o inter cruzamento conceitual como uma característica fundamental. Entendo o que poderia ser visto como uma instabilidade conceitual sobre a memória como uma potência desse conceito. Indo ainda mais longe, assumo a memória como um acontecimento (CANDAU, 2016), como um processo, cuja materialização será forçosamente incompleta, sujeita a revisões e produtora de tensões em relação ao que se pretende registrar (um evento, um grupo social, uma pessoa, um fato, um acontecimento histórico etc.). Ecoando “o mal de arquivo” (DERRIDA, 2001), a materialidade do arquivo e o tipo de arquivo que se escolhe para guardar uma memória condicionam toda a forma de produção dessa memória; aquilo mesmo que será ou não arquivado o será em função do material escolhido para realizar tal ação.

Olho para a materialidade e modos de existência da memória porque entendo que políticas de memória se relacionam com a transmissão dela. Logo, estamos tratando de registros, de sua durabilidade, da capacidade e possibilidade de fazê-los, da autorização e autoridade para registrar e transmitir esses arquivos, bem como da autonomia para ter acesso aos meios e utilizá-los. Embora não esteja discutindo políticas de memória neste texto, olhar para seus modos de existência me parece uma ação que inevitavelmente toca em questões políticas, pois se trata de dizer como as memórias são registradas e quem ou o que é responsável por tais escolhas.

No âmbito dos registros, há formas muito variadas de materializar lembranças de uma pessoa ou de grupos sociais, que podem começar com o testemunho (RICOEUR, 2007), o falar dessas memórias. Para além da voz daquele que testemunha, podemos enumerar ainda, como elementos de materialização de lembranças: arquivos, rastros, traços, documentos, discursos escritos ou falados, metadados, pinturas, desenhos, a própria língua, museus, bibliotecas, arquivos públicos, plataformas empresariais na web, perfis em plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual, entre um conjunto que pode soar inesgotável.

Arquivos são modos de externalização da memória humana e podem aparecer em vários formatos, com qualidades distintas entre si. Isso significa dizer que cada tipo de arquivo armazena não só o conteúdo a ele destinado, mas congrega também particularidades técnicas que ajudam a condicionar o tipo de narrativas de memória que o arquivo irá carregar. Chamo a atenção para um primeiro comentário encontrado em *O mal de arquivo*, e que nos serve de baliza inicial para esta discussão, qual seja, o fato de que não há arquivo sem um lugar de impressão, sem uma materialidade de inscrição. Assim, quando trato da memória como arquivo, será justamente pensando nas várias formas de inscrição da memória. Por isso, entendo que o perfil do coletivo Projetemos no Instagram é uma maneira de inscrever, de imprimir as projeções, de dar a elas um lugar, uma primeira condição para externalizar a memória das ações dos projetionistas.

Arquivos residem em uma morada, em um lugar ordenado, capaz de guardar a origem dos fatos e mantê-los também ordenados. As inscrições são essa morada, onde a memória arquivada pode se *de-morar*, pode restar por um tempo. É como se a memória encontrasse um corolário físico para o que ela própria é enquanto existência: uma demora no tempo. Mas como falar da demora de uma projeção em um espaço público? O arquivo reforça a percepção da memória como algo que fica, que se prolonga. Ainda que possamos falar do arquivo como um local capaz de nos remeter à origem dos fatos, das lembranças, como ele é uma inscrição, resultado de uma ação de imprimir em uma materialidade aquilo que se passou enquanto ato, o arquivo é também um ordenamento,

produz comportamentos em relação ao material que recebe. É o que Derrida (2001) enfatiza ao dizer que o arquivo delimita o que será arquivado; assim, os arquivos são também arquivantes.

Colocar a memória sob a guarda de arquivos e dos arcontes, aqueles que são responsáveis pela morada dos arquivos (sejam humanos ou não-humanos), significa também realizar escolhas, recortes; produzir a memória aí guardada e o tempo a que essa memória faz referência:

[...] a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 29)

Chamo a atenção para o surgimento daquilo que será arquivado, a noção de produzir e registrar o evento ao mesmo tempo. No caso das formas de registro que carregam a possibilidade de colocar em circulação ao mesmo tempo que registram (aparatos conectados em rede via aplicativos de distribuição de conteúdo), há como que uma equitemporalidade em que passado, presente e futuro passam a ser uma medida não mais física somente, mas fundamentalmente ligada aos modos de ordenamento das plataformas em que um determinado conteúdo irá circular. As técnicas de externalização não podem definir o momento a ser arquivado, mas sim a maneira como ele passará a fazer parte das instituições responsáveis por armazenar e fazer circular a memória ali inscrita.

Derrida chama os dispositivos técnicos de arquivamento de próteses da memória viva, o que me lembra os vários tipos de agenciamento entre humanos e não-humanos, que tornam cada vez mais borrada a fronteira entre o que são as "leis" do arquivo e o próprio arquivo em si; o conteúdo que o produz e o que ele armazena. A estrutura da interface do Instagram, bem como a proposição dos idealizadores do Projeto de utilizar o perfil para mostrar as projeções feitas em cidades ao redor do país, exemplifica como as particularidades técnicas da interface modulam a memória do coletivo. Ao permitir o agrupamento de

projeções realizadas em locais completamente distintos, mas que seguem a lógica de uso de empenas de prédios, de fachadas de casas, muros, sempre usando a cidade, o Instagram aproxima as visualidades espacialmente distantes e dá um caráter de conjunto muito potente ao trabalho do Projetemos. É como se a rede de projetionistas ficasse evidente através da plataforma.

Defender o arquivo como um comportamento me faz seguir a dupla existência do arquivo: como elemento, mas também como capaz de ação, já que ordena e delimita o que será arquivável ou não. Preserva-se assim a ambivalência do arquivo, como ordem e como origem, que está na raiz da palavra, quando nos remetemos à raiz *arkhé*. As escolhas relativas ao que será arquivado dizem respeito à noção de consignação, autorização ou institucionalização dos documentos arquivados. Como consequência, as memórias inscritas nos arquivos terminam também por sofrerem da mesma lógica, ou se sujeitarem à ideia de uma reunião orgânica de fatos cuja heterogeneidade deve ser ou expurgada, ou mantida sob estrito controle.

Podemos falar do arquivo como um conjunto de documentos reconhecidos por alguma instituição, como afirma Paul Ricoeur (1994). Isso não elimina a ambivalência que almejo enfatizar, uma vez que o ato de reconhecimento não é parado no tempo; e reconhecer significa dizer que aquilo que é objeto dessa ação tem um lugar de existência dentro de uma ordem de elementos possível. Reconhecer é também produzir um lugar de memória, ou seja, colocar em algum lugar alguma coisa. O arquivo tem caráter de coisa, de objeto. Se o arquivo é a exteriorização da memória, ele é também a marca da falta dessa memória; ele é um outro dessa memória. Daí sua potência de equivocação, daí o mal de arquivo, que “destrói” não o arquivo em si, mas aquilo que ele deveria guardar.

A própria ideia de instituir o que pode ou não ser inscrito como memória digna de se *de-morar* numa forma qualquer de inscrição já traz em si, paradoxalmente, a possibilidade de alteração dessa memória. O que é feito para durar pouco tempo, como as projeções, e de onde vem também a força da ação, se torna uma ação de resiliência em função da plataforma de arquivamento. Ricoeur (2007) diria que o

arquivo fala quando aquele que testemunha não está presente, independentemente da causa dessa ausência.

Obviamente, as ausências não são inertes, e se revestem de forte conteúdo político, em várias ocasiões. Todo arquivo produz a ordem, seja conservando relações, seja criando relações. Dois polos a partir de uma mesma lógica, aquela do arquivo enquanto uma prática, enquanto elemento a ser praticado. Por que já coloco aqui a questão da prática? Porque entendo que os arquivos são formulações, ou melhor, para ecoar Foucault (1999), se assemelham a formações, que irão ecoar ordens mais duras ou mais flexíveis, mais conservadoras da ordem ou mais criadoras da ordem.

Há dois grandes movimentos gerais correspondentes ao ato de arquivar memórias: por um lado, há conteúdos que precisam ser ou que se deseja que sejam arquivados, não importa qual seja o tipo de dispositivo ou aparato a ser utilizado para o registro; por outro, convivemos com uma miríade de formas de registrar, de externalizar a memória e, muitas vezes, é a presença e o modo de registrar desses aparatos que irão se impor sobre determinados fatos, criando assim uma memória de acontecimentos que até então não se supunham como algo a ser lembrado (pela necessidade, pelo desejo, pela importância).

Cada tipo de arquivo tem características físicas e qualidades de registro específicas, e esses elementos interferem diretamente no modo como as narrativas de memória serão neles construídas. Basta imaginarmos as diferenças óbvias entre o registro sonoro e o imagético para compreender tais diferenças, mas mesmo quando tratamos do registro de imagens em movimento, por exemplo, há distinções entre o registro com a câmera do aparelho celular e o registro com uma câmera fotográfica que também faz vídeos, e com uma câmera que grava imagens em formato digital profissional para cinema.

Esses aparatos se organizam de maneiras diferentes no que diz respeito ao tipo de elemento físico a ser capturado. Os arquivos daí resultantes também terão pequenas distinções relativas ao que trazem de cada acontecimento, e essas diferenças indicam que as memórias aí arquivadas também podem conter pequenas diferenças. É o que acontece quando olhamos para os vários

perfis ou páginas do coletivo Projetemos nas plataformas de conteúdo na web (Instagram, Facebook, Twitter). Em cada uma delas, as ações de projeção dão lugar a acontecimentos cuja aparência é distinta, ainda que o fato que gera os acontecimentos seja o mesmo. A plataforma escolhida performa uma memória arquivada e se torna parte do testemunho da projeção, daquilo que ela articula e conta sobre um conteúdo particular ali exibido.

A rede Projetemos e o perfil @projetemos no Instagram

Segundo Mozart Santos (CORONAVIDA..., [2020]), um dos idealizadores da ação, o Projetemos tem relação com o fato de ele morar na região metropolitana de Recife e por conta da pandemia, ao ter que ficar em casa, longe do centro da cidade, perceber que a quarentena não estava acontecendo. Com a recomendação do isolamento social, as pessoas deixaram de ocupar as regiões centrais da cidade para se manter em suas casas. Entretanto, o que Mozart percebeu é que, ao final da tarde, as pessoas ocupavam as ruas, desciam para as áreas de lazer coletivas, jogavam bola e não faziam a quarentena. Surgiu a ideia de criar uma rede que trouxesse dados sobre a pandemia, buscando mostrar a importância do isolamento social e como conviver e se proteger, o que envolvia também lutar contra a desinformação e contra alguns protagonistas do movimento negacionista da pandemia. Junto com Felipe Spencer, VJ de Recife, e Bruna Rosa, cientista política, começam a estruturar a rede, que já agrega mais de 150 pessoas em todo o país, entre VJ, projetionistas amadores, designers, cartunistas, jornalistas, entusiastas do projeto, entre outros participantes. Para Felipe Spencer, “a ideia era gritar nas paredes o que a gente não consegue gritar na orelha das pessoas” (SANTOS, 2020).

Mozart divide a construção do movimento em três etapas. Num primeiro momento, fizeram o convite para colegas VJ profissionais, através de redes de contato já existentes, apresentando a proposta e trocando informações. Era um grupo que já tinha experiência em mapear empenas de prédios e fazer *vjing*, contando com projetores potentes e outros equipamentos necessários. Eles formaram o que Mozart chamou de equipe técnica profissional e, em poucas

semanas, apareceram outras pessoas para alimentar o processo. Assim, na segunda etapa entraram profissionais de outras áreas: designers, jornalistas, pessoas que tinham afinidade com o movimento e com a proposta, que se tornaram os produtores de conteúdo.

Por fim, numa terceira etapa, surgiram os voluntários, que não eram VJ profissionais ou designers. Esse grupo é formado por pessoas que tinham projetor em casa, ou mesmo aquelas que não tinham, mas queriam projetar, participar do projeto. Começaram a pedir informações sobre projetor para comprar, como fazer mapeamento e projetar nas paredes, empenas de prédios etc. Mozart entende que esse foi o movimento mais importante de todos, pois permitiu “dar voz a uma galera que se sente representada pelo que estamos falando, pelo que estamos fazendo” (SANTOS, 2020). Atualmente, o Projetemos tem ramificações em Nova York, Ásia, Europa e Argentina. No Dia Mundial da Saúde, segundo Mozart Santos, fizeram um projeto mundial.

Com a demanda provocada pela terceira etapa, o grupo converteu o site do Projetemos em uma ferramenta para que as pessoas aprendessem a projetar e fizessem suas projeções em qualquer lugar do país. Os VJ e vários outros participantes da rede produzem conteúdo para um *drive* coletivo, e esse repositório é aberto para que as pessoas façam suas projeções. São criadas pautas diárias, com material produzido sobre um conteúdo específico, mas o grupo reitera que não há uma determinação sobre o que projetar. A ideia é que cada um faça as projeções que deseja. O objetivo geral é que seja um trabalho coordenado a favor da informação e da conscientização contra a pandemia e contra o governo federal, no que tange à gestão da crise sanitária.

Em várias entrevistas com os idealizadores, fica claro o papel político que enxergam na plataforma e nas ações de projeção, principalmente relacionadas à pandemia, mas não só a esse tema. Além disso, é importante destacar o caráter estético do projeto, considerando novas formas de ocupar espaços públicos, as ruas e cidades vazias durante a pandemia. Dar voz a grupos diversos através das

projeções, imagens mapeadas e ações coletivas audiovisuais parece ser um dos pilares do projeto, cuja amplitude abrange hoje várias capitais de todo o país.

A potência do trabalho está associada ao trabalho de VJ e ao *vjing*, um tipo de atividade que diz respeito “à manipulação de imagens fixas ou em movimento, figurativas ou abstratas, que são apresentadas em galerias de arte, em *raves*, em festas ou em boates, a partir de improvisações com um banco de imagens previamente selecionado” (MORAN, 2005, p. 157).

Na análise do perfil do Instagram, podemos encontrar 2.412 publicações² que compreendem, em sua totalidade ou quase totalidade, projeções feitas em várias cidades do país. Vejo a página como um grande arquivo de projeções e material audiovisual, uma memória contemporânea que começa como memória da pandemia, mas ganha uma magnitude muito mais ampla, porque traz temas sobre a classe política brasileira; temas relacionados às ditas “minorias” sociais (LGBT; pessoas negras; povos originários); temas ambientais, entre outros. Essa ampliação de temas revela uma faceta importante do trabalho de memória, que é o fato de um arquivo, de uma memória arquivada, estar sempre relacionado a um contexto de arquivamento, muito mais amplo do que o registro em si. Projeções em escala urbana se mostram ainda mais potentes nesse sentido porque trazem essa rede para o espaço da cidade, mesmo que não seja feito de maneira explícita.

Ver a página e consultar os posts, ainda sem entrar em cada um deles, já permite perceber a enorme e importante diversidade de temáticas abordadas pelo coletivo de projetionistas. Listo aqui alguns desses temas, numa classificação que poderia ser expandida e modificada de acordo com os critérios utilizados – evidência de que os modos de existência da memória são intimamente relacionados às formas de categorizar os registros. A lista também acaba por destacar quais são os indicadores dos temas de memória nesses registros.

Vejamos uma proposta de classificação: 8M (Dia internacional da Mulher); Marielle Franco Presente; Padre Júlio Lancelloti; gastos do Exército; 2 anos do

2 Dados do dia 27 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetemos/>. Acesso em: 27 abr. 2021.

crime ambiental da Vale em Brumadinho; defesa do SUS; início da vacinação; falta de oxigênio em Manaus; vacina Butantan; Vidas Negras Importam; luta contra o racismo; assassinato no supermercado Carrefour; luta pelos direitos dos povos originários; apagão no Amapá; crime da Vale na bacia do Rio Doce – 5 anos sem reparação; estupro de Mariana Ferrer; fome no Brasil; luta contra as queimadas e contra o ministro do Meio Ambiente; desmatamento da Amazônia; SOS Pantanal; mensagens sobre o próprio @projetemos; orientações sobre como projetar; visibilidade LGBTQ+; luta pelos direitos das mulheres; luta contra violência de gênero; projeções com número total de mortes em datas específicas – 100 mil mortes, 200 mil mortes etc.; greve dos trabalhadores de entregas via aplicativos (Breque dos Apps); defesa do IPHAN; luta dos quilombolas; assassinato de João Pedro; Dia Internacional da Enfermagem; mensagens pessoais de conforto relativas ao distanciamento social ou para pessoas hospitalizadas com covid; defesa da democracia; fora Bolsonaro; #ficaemcasa; #DefendamoSUS; defesa da quarentena.

Tais grupos podem ser expandidos caso se faça uma opção, por exemplo, por analisar visualmente cada projeção, para além do acontecimento ao qual ela faz referência. A lista acima mistura várias formas de classificação, propositalmente, como forma de mostrar possíveis maneiras de organização de um conjunto de imagens que não foi feito, originalmente, para se transformar num arquivo. Tanto é assim que, a partir do grupo de WhatsApp que articula vários projetionistas ao redor do país, é possível acessar um *drive* com conteúdo para ser projetado. A classificação que encontramos lá é bastante diferente da aqui criada, apenas navegando pelo perfil no Instagram. Não há nenhuma novidade nessa constatação, mas a diferença deixa bem claro o papel que o arquivamento tem ao nominar as imagens e relacioná-las a determinados eventos. Esse é o ato que produz a memória de cada um dos acontecimentos projetados, que autoriza as associações entre imagens e fatos; é como se os rastros das projeções só se tornassem rastros após a entrada no arquivo, ou seja, no perfil do Instagram.

Para pensar a memória da pandemia e seus modos de existência a partir do trabalho do Projetemos, tomamos a questão da vacinação como um pequeno

exemplo para verificar como o tema aparece no perfil do Projetemos na plataforma Instagram. O objetivo é investigar os modos de existência dessas memórias dentro da plataforma e do perfil.

Em relação à questão da vacinação, há projeções feitas em cidades muito distintas, com várias formas de abordar o tema, criando uma memória multifacetada, que faz referência a acontecimentos diários noticiados nos grandes portais, mas também a questões de fundo, como o uso do personagem Zé Gotinha e a necessidade de se criar uma campanha coordenada de vacinação no país. As projeções nos permitem compreender que a questão da vacinação abrange desde a proteção de pessoas idosas, com comorbidades, até a volta das aulas presenciais e a defesa e importância do SUS no processo de vacinação em massa da população brasileira. O espectro de conteúdo das postagens revela ainda uma amplitude maior da discussão, porque nos leva a conhecer a importância de instituições públicas de pesquisa, como o Instituto Butantan e a Fundação Oswaldo Cruz. Em relação ao arco temporal, as postagens nos levam de volta a 29 de julho de 2020, quando se discutia a questão da volta às aulas com vacinas.

As projeções já reivindicavam “sem vacina sem aula” em várias capitais do país. Em abril de 2021, a pauta continua lembrada diante da ausência da vacinação em massa tanto para estudantes, quanto para trabalhadores da educação, enquanto Congresso e Senado tentam votar um projeto de lei que estipula a educação como serviço essencial que, logo, que não pode parar mesmo em meio ao momento mais letal da pandemia. Se estivéssemos falando de ações urbanas somente, poderíamos considerar esse arco temporal bastante extenso, considerando a efemeridade das projeções. No entanto, na página do Instagram, o tema não deixa de se fazer presente, mesmo que misturado a outros conteúdos que aparecem ao rolarmos a página do perfil. Se há uma “distância” entre as projeções nesse movimento, ela é infinitamente menor do que os seis meses que separam a projeção citada acima de que pede que o Zé Gotinha venha nos salvar, datada de dezembro de 2020.

Seguindo o que podemos chamar de uma lógica das ações efêmeras em espaços urbanos, temos faixas de conteúdos nas páginas do Instagram.

Junto à projeção de dezembro, logo encontramos outras mensagens sobre a vacinação, o que de certa maneira permite perceber que, num determinado período, a questão da vacina foi tema de várias projeções ao longo do país. Cabe fazer um estudo mais amplo para comparar cada uma dessas aparições com os fatos e matérias jornalísticas que circulavam em cada época, de maneira a compreender as redes de memória que se formam nas plataformas e fora delas, como nos grupos de WhatsApp. No entanto, é possível constatar que se as projeções são, por sua natureza, efêmeras, a plataforma Instagram confere a essas memórias uma perenidade inusitada. A partir de um olhar panorâmico sobre a página do Projetemos, teço algumas considerações sobre os modos de existência da memória sobre a pandemia da covid-19 em projeções urbanas publicadas no Instagram.

Uma memória da pandemia em projeções urbanas?

O primeiro ponto que chama a atenção nos registros encontrados no perfil da rede Projetemos no Instagram é o fato de a própria visualidade da plataforma remeter a agrupamentos de janelas de um apartamento, por exemplo. Segundo Mozart Santos, um dos idealizadores do projeto, a rede surgiu da necessidade de dar visibilidade às experiências que diversos grupos sociais estavam vivenciando em relação à pandemia, em função da quarentena e de suas particularidades ao redor do país. A projeção em fachadas de prédios, muros e nas ruas foi também uma forma de ocupar simbolicamente os espaços vazios das ruas, em função das medidas de distanciamento social. O Instagram, nesse aspecto, funcionou como uma maneira de fazer as imagens se manterem “no ar”, circulando para além das projeções nas empenas, fachadas, muros etc. (FERRAZ, 2020). Ou seja, ao fotografar a projeção feita numa noite, ela ganharia uma materialidade para além do evento diário, passando a ter permanência, perenidade. Uma memória arquivada. Mas o que caracteriza esse arquivo da pandemia? De que maneira as memórias de diversos acontecimentos existem no perfil @projetemos do Instagram?

Antes de abordar as perguntas acima, é preciso ter em mente que as ações do Projetemos são parte de um conjunto maior com vários antecedentes históricos,

relacionados a: ocupações urbanas; *expanded cinema*; cena VJ (projeções em festas, shows com manipulação de imagens ao vivo em grandes festivais), *flash mobs*, entre outros. No caso do trabalho dos VJ, como destaca Patrícia Moran (2005), há uma manipulação de imagens a partir de bancos. E aqui penso na importância do trabalho de memória e das políticas de memória. Como lembrar da pandemia? Onde as memórias da pandemia podem habitar? E como elas são armazenadas, em que locais, acessíveis a quem? O fato de o Projetemos ter perfis no Instagram, Facebook e em outras plataformas mostra a importância desses meios como repositórios de memória contemporâneos. E cada uma dessas plataformas acaba por criar formatos de arquivamento específicos, formas registro respectivamente adequadas.

No caso do Projetemos, é importante notar que desde o início houve uma percepção de manter as projeções "ativas" através do registro das projeções e divulgação via Instagram e outras plataformas. Assim, o trabalho de memória aqui não trata apenas de um registro de ações passadas, mas de uma memória para o futuro, para um tempo futuro, como de fato é o trabalho de memória. Arquivar documentos, fatos, acontecimentos não é guardar o passado, mas revisitar o passado no presente, de forma a criar um futuro. Essa frase pode ser lida em vários autores com pequenas modificações, e sua repetição só mostra a força da memória como uma ação de construir o tempo. Nesse sentido, o coletivo Projetemos cria uma memória possível da pandemia, como talvez seja o caso de todo arquivo.

Uma das diferenças fundamentais, nesse caso, é a abertura do projeto para criações por parte de qualquer um que queira projetar ou criar conteúdo para as projeções, além de um site em que o modo de projetar é explicado, compartilhado e aberto para quem quiser criar seus próprios arquivos. Nesse sentido, a lógica de ordem e comando presentes na raiz da palavra arquivo está aberta a uma coletividade cujas regras são definidas e discutidas coletivamente. Os arcontes, nesse caso, não estão definidos *a priori*, embora exista um direcionamento político sobre o tipo de mensagem a ser projetada.

Considero o perfil @projetemos, no Instagram, como um arquivo dinâmico, porque ele carrega não só uma organicidade entre as várias imagens, mas porque

dá a noção de conjunto para uma ação que se faz espalhada em todo o Brasil e que talvez não aparecesse dessa mesma maneira caso não estivéssemos na pandemia e a plataforma utilizada fosse outra. O Instagram, nesse caso, acaba por se assemelhar muito a um conjunto de projeções em janelas, sem perder o seu caráter de arquivo. E como as projeções podem continuar a ser compartilhadas, há uma primeira noção de dinamismo associada a esse movimento. A ideia de arquivo dinâmico se relaciona ao fato de que cada postagem continua a ser “projetada” quando acessamos a página, e o tempo dessa projeção se dissocia da temporalidade da projeção física realizada em alguma data e em algum lugar do país. Essas indicações permanecem lá, mas junto a elas há uma temporalidade que é a da própria interface. Assim, a memória da pandemia continua a se refazer constantemente em projeções urbanas, tanto de maneira efêmera quanto de forma perene, em função de um modo de existir próprio de plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual na web.

Referências

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.

CORONAVIDA e expressões político-artísticas na cidade. [S. l.: s. n.], [2020]. 1 vídeo (73 min). Publicado pelo canal do IAB SP. Disponível em: <https://youtu.be/u4EbCkQUzda>. Acesso em: 25 abr. 2021.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERRAZ, M. G. Projeções luminosas se espalham pelo país como armas de luta e conscientização. *Artebrasileiros*, São Paulo, 20 abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3i4bBO6>. Acesso em: 25 abr. 2021.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

MORAN, P. VJ em cena: espaços como partitura audiovisual. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 13, 2005.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, M. Prazer, somos o Projecemos! Nice to meet you, we are Projecemos! São Paulo, 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Mozart Santos. Disponível em: <https://youtu.be/3OGdoYsEQwo>. Acesso em: 25 abr. 2021.

STIEGLER, B. *Technics and time, 1*. Palo Alto: Stanford University Press, 1998.

STIEGLER, B. *Technics and time, 2*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

submetido em: 30 abr. 2021 | aprovado em: 6 maio 2021

Inquietações da adolescência: da redoma da Casa Grande ao mergulho no tempo presente da cidade

Concerns of adolescence: from the dome of *Casa Grande* to the plunge into the present time of the city

*Ismail Xavier*¹

1 Professor livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: i-xavier@uol.com.br.

Resumo

O artigo analisa *Casa grande*, dirigido por Felipe Barbosa, em 2014, centrado no estudo do motivo temático "o passado no presente" na composição da trama. Motivo temático é cada uma das unidades do campo temático de uma narrativa detectada pela sua análise (Tomachevski, 1970). A trama do filme se concentra no percurso de um adolescente superprotegido por sua família rica, que guarda sobrevivências de um *modus vivendi* intramuros próprio do poder senhorial do passado. Uma forte crise nas finanças do *Pater familias* o obriga a reduzir o cordão de proteção ao filho, que passa a ir ao colégio de ônibus, iniciando uma nova vivência na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, ele realiza seu efetivo mergulho no tempo presente, experiência que o amadurece em várias frentes.

Palavras-chave

Sobrevida do passado no presente, crise da família patriarcal, ansiedades sexuais da adolescência, motivo temático, estratos do tempo.

Abstract

This article is an in-depth analysis of *Casa Grande*, a film by Felipe Barbosa (2014). It is a study focused on the thematic motive "the past in the present" as a central component in the development of the film's plot. The notion "thematic motive" refers to each unit of the thematic range of a narrative as identified by its analysis (Tomachevski, 1970). The film plot is concentrated in the story of a teenager over-protected by his rich family that keeps alive a code of behavior proper to the patriarchal paradigms of powerful Brazilian rural families in the past. An acute and unexpected crisis comes to his father economic affairs obliging him to cut expenses and dismiss the professional driver that used to take his son to school. Jean, the teenager, starts going to high school by bus and starts to face the big city as it is lived by those who interact with distinct social classes and has to face new challenges. The new experiences give him opportunities to learn how to find his way in a contemporary society. By dealing with those challenges, he plunges into a process of ripening, in particular on what concerns his sexual anxiety.

Keywords

The survival of the past in the present, the crisis of patriarchal family, teenager's sexual anxiety, the notion of thematic motive, time stratum.

Observando filmes brasileiros das primeiras décadas deste século, percebe-se que há uma reiterada presença de um tipo de interação marcado pelo motivo temático “o passado no presente”. Esse motivo significa algo distinto de uma injunção da memória pessoal no dia a dia, algo subjetivo que, uma vez lembrado, tem efeito no presente. Trata-se de um fato que se pode verificar a partir da figura de um retorno, seja de uma personagem ou de um vestígio material do passado que vem à tona, gerando novas tensões num ambiente e vindo ao centro da trama.

Essa noção de “motivo temático” é usada aqui na acepção de Tomachevski, em sua teoria do discurso narrativo. Ela envolve a lida com categorias da análise formal que dizem respeito ao “momento da elaboração” da temática escolhida. Ou seja, momento em que o campo temático da obra é decomposto em unidades que se articulam na trama, unidades que ele denomina “motivos” cujo conjunto compõe a narrativa (Tomachevski, 1970).

Tenho usado essa noção em estudos comparativos de filmes que trazem o motivo temático “o passado no presente” inserido de forma articulada a outros motivos. Definido o terreno em que vamos caminhar na análise do filme *Casa grande*, dirigido por Fellipe Barbosa, em 2014, vale uma rápida contextualização para situar o traço específico que permite determiná-lo como uma variante original, considerado um conjunto de obras nas quais esse motivo temático tem papel central na composição.

Dados de contexto e instrumentos de análise do filme

Quando eu era vivo, de Marco Dutra (2014), traz a presença deste motivo temático na forma do retorno de um filho, recém-separado de sua esposa, à casa do pai, um prédio de apartamentos localizado num bairro de classe média de São Paulo. O reencontro se dá depois de longa ausência e não é nada tranquilo. Tensões de várias ordens se criam pela maneira como há diferenças na lida com os objetos ligados à memória da mãe morta. Seus pertencentes e documentos estão jogados nos cantos e o filho quer organizá-los. Por outro lado, a convivência é temperada pela presença de uma moça a quem o pai alugou o quarto que no passado era do

filho. A trama se desenvolve em torno dessas personagens e terá como referência quase exclusiva o apartamento, onde se dá o ajuste de contas entre pai e filho.

No filme *Obra*, de Gregório Graziosi (2014), temos um segundo tipo de retorno ao passado. Está aí em foco a verticalização de São Paulo e os métodos da indústria de construção civil, responsável pela “selva de concreto” já em estado terminal de adensamento, quando estão consagradas as implosões ou simples demolições como forma de “criar espaços”. Essa indústria é o campo de operações do protagonista, um arquiteto erudito que, na primeira cena do filme, discorre sobre os problemas subjacentes a esses métodos de expansão das torres que são emblemas da arquitetura moderna. Na visita a um terreno de sua família onde ele vai conduzir uma obra, examina o solo onde será instalada a estrutura que vai sustentar a edificação. Ao revirar a terra, encontra cadáveres inesperados, uma experiência geradora de uma forte crise pessoal. Ele é levado a repensar a forma como seu ofício se insere numa tradição familiar intimamente ligada ao processo de rápida transformação do centro da cidade de São Paulo.

No momento em que os corpos foram ali enterrados, seu avô já era o proprietário do terreno, estando sua família comprometida com esta anomalia indicadora de um gesto ilegal, sem excluir a hipótese de serem ossadas de desaparecidos políticos do período da ditadura. A partir desse fato, João Carlos, o arquiteto, revive velhas tensões em seu contato com a figura paterna e seus familiares. Em seu mal-estar, uma pergunta persiste: quem eram estas pessoas?

Quem convive de perto com a crise do protagonista é sua esposa que, por ironia, é uma arqueóloga cuja vida é feita da remoção de camadas dos mais antigos subterrâneos da cidade para tornar um passado remoto visível, trabalho que torna seus achados documentos histórico-geológicos de interesse científico. Um ofício que está nas antípodas das providências dos construtores em sua relação com o solo. Neste momento difícil, o abalo põe em risco o convívio do casal. Algo que os dois devem equacionar em conjunto.

Além da presença do motivo temático comum a *Casa grande*, há em *Obra* um apuro formal nos enquadres em planos fixos que aproxima os dois filmes,

embora lidem com espaços urbanos bem distintos. Assim como há um significativo dado formal que reforça as semelhanças, malgrado a diferença de ambiente e de questões específicas que afetam as personagens; o uso da tela ampla na horizontal, tipo cinemascope, que sublinha aspectos do *habitat* das personagens ligados a um senso de ordem geométrica que, em cada filme, ganha distintas conotações.

Para a caracterização do contexto em que se insere *Casa grande*, foram citados dois filmes de São Paulo entre um conjunto que tem no motivo temático “o passado no presente” um eixo fundamental. Para completar, inclusive o quadro conceitual que orienta este artigo, vale mencionar dois filmes pernambucanos, estado que reúne o maior elenco de obras em meus estudos com este recorte. Alguns trabalham a presença deste motivo temático associado à migração do protagonista do litoral para o interior, quando tal deslocamento geográfico traz um movimento no tempo. Ele adentra regiões nas quais a estrutura de relações de trabalho, o caráter da propriedade e as efetivas leis da família patriarcal, em sua postura senhorial e arbítrio de mando, continuam vigentes. O passado sobrevive no presente e incide com vigor na vida de personagens vindas da cidade grande.

Um exemplo é *Árido movie*, de Lírio Ferreira (2005), que trabalha o motivo “do passado no presente” numa trama que envolve como protagonista um jovem que vive em São Paulo, sendo repórter-âncora do telejornal de uma rede nacional. Pessoa, enfim, bem conhecida. Ele recebe a notícia da morte do pai na sua pequena cidade natal no interior de Pernambuco. Em regime de urgência, faz a viagem para poder acompanhar o enterro, estando a família à espera para poder realizá-lo com sua indispensável presença. Chegando lá, fica sabendo da *causa mortis* de seu pai: foi assassinado. Fato que, segundo manda a lei da tradição local, torna seu dever participar da ação de vingança que cabe aos descendentes: matar o culpado. A partir dessa situação, desenvolve-se a trama mobilizando muitas personagens da região, que encontram no filme um painel de suas experiências no plano social e religioso. Assim que suas questões se resolvem, nem tudo nos termos da exigência familiar, o repórter volta a São Paulo trazendo consigo registros de sua vivência nesse contato.

Em *Árido movie*, já se faz presente um traço da ordem social brasileira: suas desigualdades estruturais entre regiões, que terão lugar em outros filmes na conjuntura dos anos 2000. O protagonista chega ao Recife e encontra velhos amigos que o levam de carro até o sertão. Há nesse movimento um recuo no tempo em direção a um Brasil onde persiste a ordem patriarcal senhorial. Esse tipo de sobrevida será aqui trabalhado a partir da noção de “estratos de tempo”, elaborada pelo historiógrafo Reinhart Koselleck (2014).

Ele observa que o decurso do tempo envolve camadas simultâneas que não se movimentam de modo idêntico, comportando distintos ritmos e velocidades de manifestação num processo que depende do espaço e de escalas de observação. Uma ocorrência pode se dar como fato contingente quando observada dentro do escopo da vida de um indivíduo ou de uma família, sendo vivida (e depois relatada) como algo singular, inesperado. Como este caso do pai do repórter. No entanto, quando vista em outra escala e envolvendo uma ordem mais ampla de fatos que dizem respeito a grupos maiores de indivíduos e, no limite, a toda uma ordem social, ela se mostra um tipo de ocorrência que se dá como fato regular, previsível dentro dessa ordem, até mesmo característico dela.

O filme de Kleber Mendonça *O som ao redor* (2012) é um paradigma nessa composição de uma trama que evidencia a convivência de estratos de tempo distintos no contexto contemporâneo. Seu desenvolvimento tem esta condição como um dado estrutural. Movidos por uma incisiva manifestação de jogos de poder e ações próprias a uma ordem social do passado, cidadãos da cidade grande vivem conflitos nos quais o tradicional e o moderno convivem no mesmo espaço social. A trama se desenvolve acoplada a essa superposição de estratos do tempo, pensados em termos da ordem econômico-social.

Um senhor de engenho vive agora no Recife, com sua família espalhada em diferentes apartamentos e casas de um bairro litorâneo da cidade. O lugar de origem de sua fortuna é agora uma fazenda à qual ele retorna em alguns

momentos, nos quais ela vale mais como local de lazer do que como fonte de renda, embora ainda mantenha alguma estrutura e empregados ligados ao passado. Seu Francisco está hoje mais concentrado nos negócios imobiliários, dado que, com sua fortuna, acumulou propriedades no bairro onde mora. Seus descendentes mantêm em seus apartamentos o mesmo tom de relação com suas empregadas domésticas que vivem como agregadas em suas propriedades, o que veremos também em *Casa grande*, filme que se passa no Rio de Janeiro.

A montagem da trama de *O som ao redor* caracteriza muito bem a situação da família no Recife – uma parte vivendo de rendas e uma do negócio imobiliário gerado pela fortuna do avô. Tudo à volta é monitorado por eles, inclusive a segurança do bairro, uma vez que há ao lado uma favela vista como ameaçadora. No momento, o bairro moderno marcado por aquela verticalização sem controle, própria das nossas grandes cidades, é a efetiva esfera de influência de Seu Francisco e família. Um lugar onde ele imprime um *modus operandi* nas relações sociais, regulado, dentro do possível, nos termos da ordem do engenho. Há o momento em que um grupo de jovens chega ao bairro e oferece o serviço de guardas noturnos a Seu Francisco, ganhando a sua benção, que é corroborada pelo apoio da família e outros vizinhos. É em torno desse grupo que a trama passa a se organizar, trabalhando sua relação, às vezes tensa, com a família do senhor de engenho. Mais para o final da narrativa, este entra em contato com o líder do grupo e marca uma conversa. O líder e seu irmão vão ao apartamento de Seu Francisco, que esclarece precisar da ação deles como seus guarda-costas, pois mataram um de seus homens de confiança na zona do engenho e ele tem de estar preparado para alguma ação contra ele. Os dois, para sua total surpresa, revelam ter sido eles que mataram tal homem de confiança e que são filhos de uma pessoa que o senhor de engenho mandou matar quando eles eram crianças. Neste momento, consumam sua promessa de vingança e, marcando a vigência da lei da tradição, matam o Seu Francisco. Está selada a presença, no Recife, da

regra do mundo do engenho a se afirmar em pleno bairro moderno. Um exemplo dramático de superposição de estratos de tempo.

Segundo Koselleck, quem analisa uma comunicação narrativa não raro enfrenta a presença de ocorrências atinentes a estratos distintos do tempo que interagem na trama, de modo a articular camadas simultâneas e superpostas de tempo que se relacionam de modo peculiar. O filme *Casa grande*, objeto central deste artigo, será aqui analisado a partir do mesmo referencial que o filme de Kleber Mendonça. A diferença fundamental entre ambos face a *Árido movie* é o fato de que, neles, os estratos distintos convivem na mesma cidade, valendo-se do contexto urbano-geográfico como lugar de interação onde os movimentos dos protagonistas, suas motivações, conflitos e a realização de seus anelos se dão no seio de tal superposição, que têm papel decisivo na trama.

O filme Casa Grande e seu *modus operandi* visual

No caso do filme de Fellipe Barbosa, a figura senhorial é bem distinta do Seu Francisco. Aqui, o pai de família é mais jovem, em todos os sentidos, mais moderno e totalmente inserido no mundo contemporâneo do capital financeiro. É um economista e ex-banqueiro que ampliou sua fortuna em especulações no mercado, um homem que há algum tempo vive de rendas e sustenta a sua família no fausto. O casal, seu filho e sua filha moram numa mansão na Barra da Tijuca construída por ele com muito orgulho, fazendo parte de um desses condomínios fechados de gente rica nas grandes cidades, um enclave que se fecha e se arma de dispositivos de segurança, se apartando dos contatos próprios à vida urbana, compondo um modo de vida peculiar em nome da segurança e dos velhos costumes, conforme analisado por suas implicações psicossociais no excelente livro de Cristian Dunker (2015).

Na abertura do filme, os créditos desfilam tendo como pano de fundo uma longuíssima tomada da mansão, num plano geral que a exhibe em toda a sua completude numa imagem marcada por expressiva simetria, ressaltada pelo formato escolhido para a projeção do filme, tipo cinemascope.



Figura 1

Vista num plano geral que exhibe a área de lazer na parte traseira da casa, na simetria perfeita de um enquadre frontal, a Casa Grande exhibe um jardim e a enorme piscina onde o dono da casa se movimenta e, em seguida, se recolhe na mansão de três andares. Mais tarde, veremos que acima estão os dois andares de uso privado da família do proprietário. Junto ao solo, a ala de serviços, a cozinha e as várias salas de estar e recepção de convivas. A área das empregadas é separada e tem uma entrada lateral. O terreno e a forma como é ocupado viabilizam uma nítida distância frente ao mundo exterior. Tudo se ajusta muito bem ao desejo de seu proprietário que, visto a distância, entra na casa enquanto as luzes vão se apagando. Ao longo do filme, vemos o jardim da frente e a fachada da casa, observados da calçada, tudo exibindo a mesma ordem e simetria.

Nesse espaço se desenvolvem as relações entre as personagens, sejam as que envolvem patrões e empregados, seja a que define o esforço dos pais em blindar os movimentos do filho e da filha pela cidade do Rio de Janeiro.

Ao longo do filme, há uma economia de planos na composição das cenas, que ganham uma decupagem bem ajustada para dar conta da interação entre as personagens e fazer fluir a narrativa. Prevalece a atenção à ordem do espaço associada à arquitetura e à composição dos ambientes. Há um fluxo linear no andamento da

trama, um estilo visual e sonoro que dá fluência à sucessão das cenas, dentro de uma sobriedade de estilo que é mais pronunciada quando está em foco a ordem da Casa Grande. Um estilo mais descontraído emerge à medida que o percurso de Jean, o adolescente protagonista, avança extramuros por uma nova situação em que mergulha de vez no estrato de tempo mais dinâmico da vida contemporânea.

A Casa Grande e seu modus operandi intramuros

Não falta espaço nem trabalho para os que lá estão para preparar refeições, cuidar da conservação e da limpeza da casa, do jardim e da piscina. Temos de imediato o emblema referido no título: um privilégio de classe e uma forma de convivência que dá continuidade à tradição patriarcal, que, neste caso, será trabalhada como expressão de um senso de proteção e afastamento em face da cidade do Rio de Janeiro moderno, com sua agitação, espaços superlotados, problemas de transporte e desigualdade social pronunciada, características que as favelas de todo Brasil simbolizam. A favela da Rocinha, que fica no caminho de quem sai da Barra e se dirige para outros bairros da cidade e ao centro, se expandiu numa área junto à qual os ricos transitam com seus carros em elevados, que transformam tudo o mais em vistas da cidade, um ponto da paisagem urbana a ser observado em movimento.

O filme põe em foco uma elite carioca que se deslocou para a Barra da Tijuca para viver num ponto não atingido pelo rápido adensamento da malha urbana e pela sociabilidade do esquema apartamento-calçadas repletas. Um estilo de vida e uma experiência de propriedade expressos neste isolamento com seus rituais de segurança que envolvem a todos, em especial os criados em suas obrigações. A ideia é observar tal estilo de relação de classe e a convivência entre patrões e empregados que, como já se observou, resulta de uma longa sobrevivência da tradição senhorial das propriedades rurais dos séculos passados. O título do filme evoca o célebre binômio Casa Grande e Senzala, de modo a sugerir esta herança de estilo e forma de poder que permite associar aquela tradição à sua versão moderna, claro que com o devido ajuste ao novo patamar tecnológico e a um novo quadro social de trabalho assalariado.

Como já apontado, é sensível a afinidade de *Casa grande* com *O som ao redor* no tratamento da atmosfera e na feição das relações patrão-empregado. Pode-se dizer que o filme de Fellipe Barbosa é até mais incisivo em seus protocolos senhoriais, visto o senso mais nítido de isolamento criado no enorme espaço da morada como um emblema de classe.

A primeira cena no seu interior traz o adolescente Jean a pentear os cabelos, preparando-se para descer os lances de escada e se dirigir para a ala, que fica fora do corpo central da Casa, onde está Rita, uma das empregadas. Bate à porta e ela o faz entrar. Segue-se o plano dos dois sentados num sofá, recostados na parede e vistos em imagem frontal num único plano que dá conta do episódio. A atitude dela ao recebê-lo deixa claro que não se trata de uma primeira vez. Eles permanecem bem aconchegados, corpo a corpo. Vez ou outra, a mão dele faz carinho na perna dela. Isso enquanto ela, muito animada, lhe conta em detalhes uma transa muito especial com “o cara” num dia de folga. Em matéria de sexo, ele comenta sua inexperiência. Faz um movimento de aproximação tentando beijá-la, o que ela rejeita dizendo: “tá louco?”. A tentativa de Jean de ir adiante como uma espécie de aula prática a receber de Rita não se consuma. Tudo se passa com afeto e empatia, mesmo a forma da recusa. O plano único traz fluência a esta conversa corpo a corpo. E chega a hora em que ele tem de voltar para o seu quarto sem ser visto pela família.



Figura 2

Essa sequência do encontro noturno lembra um lance que vem da tradição senhorial, em que a iniciação sexual do filho não raro era feita em casa numa relação com serviçais. Este prevalecer de costumes próprios a tal tradição das grandes fazendas – ou nos termos aqui em pauta, a vigência de um estrato de tempo passado cuja superação foi lenta demais e, em muitos casos, não se completou – não se dá em sua plenitude. Para tanto, precisaria daquela redoma isolada sob o poder absoluto do patriarca. Condição ausente num momento em que a amplitude de movimentos de quem, estando no serviço doméstico, tem fora dele experiências geradoras de outros comportamentos que não a subserviência integral aos donos da casa. Permanece de forma variada a informalidade, à moda do passado, na relação patrão-empregados: sem contrato, sem pagamento dos direitos trabalhistas previstos em leis, que só foram estendidas a empregada(o)s doméstica(o)s pouco tempo antes do momento em que se passa a trama.

Nesse sentido, não se pode dizer de forma absoluta que não há nada de novo na Casa Grande. Temos um quadro de relações que traz um detalhe importante: Rita, a empregada que veio do Nordeste, ao receber as visitas de Jean, age como amiga e conselheira, mulher que permite certas intimidades no corpo a corpo no sofá-cama, mas que reserva o direito de não se tornar um objeto sexual por força de sua condição de serviçal da casa. Seu mundo abriga outras referências que lhe fazem mais esperta, sem entregar de todo a sua liberdade nas mãos de seus patrões, uma alternativa que antigos serviçais, mesmo muito depois da abolição da escravatura, não teriam.

Estando em pauta o esforço de sobrevivência próprio a um estilo de vida que, na medida do possível, mantém tradições da velha ordem, é importante observar que a nota dissonante geradora de uma quebra dessa tradição vem de Jean, por força de uma inquietação cultural e dedicação à música. São frequentes as situações em que, junto a amigos ou sozinho, o vemos tocar violão. Estudar música é uma opção de carreira a se considerar, tendo em vista o vestibular que se avizinha. Opção que não é citada numa conversa com o pai sobre carreiras profissionais a abraçar. Ele fala que sua primeira opção é o curso superior de comunicação,

citando direito como segunda opção. O pai lhe diz: "Comunicação é piada". Como sua lista não inclui o estudo de economia, para desgosto do pai, este aproveita e elogia um colega do filho por tal escolha e diz: "o seu colega vai ficar rico".

No fundo, fala de si próprio, pois em outra cena o vemos no seu escritório sentado diante do computador on-line, falando de sua "carreira no banco" que ele saiu para cuidar da vida de investidor. Já nesta cena, vem o tema das vagas na universidade pública, quando ele expressa seu ceticismo face à questão das cotas para jovens negros, só não atacando a nova medida porque a implantação de cotas segue o exemplo dos Estados Unidos – seu modelo ideal de sociedade.

A irmã mais nova de Jean, Natalie, a outra representante da geração no seio da família, recebe, ao longo do filme, muito menos atenção. Sua presença, fala e ação tendem a estar relacionadas com as cenas em família à mesa e uma ou outra conversa com a mãe ou com o irmão. Em verdade, a exígua atenção dada a ela, principalmente no caso do pai, é marca de uma hierarquia no tocante à questão de gênero que se expressa neste dia a dia, mesmo que se leve em conta o fato de Jean ser o protagonista da narrativa. O irmão recebe maior atenção de todos e, em especial da câmera, quando presente em cena, sobretudo nos momentos em que está com o violão enquanto a conversa rola à sua volta, até mesmo em meio a uma reunião de estudos com os amigos em casa. As conversas entre pai e mãe têm sempre conexão com questões da vida prática. E a relação deles com Rita e Noêmia, a outra empregada, exceto em um momento de confronto que terá maior consequência, é sempre definida em cenas curtas.

Uma cena em que Natalie ganha protagonismo se dá no *closet* dos pais, marcada por uma ação desabonadora. Há um armário de roupas onde havíamos visto o pai esconder um bom maço de dinheiro; e lá está ela a surrupiar algumas notas (será a culpa depois jogada nas empregadas?). O irmão aparece e a surpreende. Exige que devolva o dinheiro, mas ela insiste em levar até o fim sua empreitada. Ele avisa que vai contar para o pai sobre o episódio. Em resposta, ela diz que irá denunciar suas idas noturnas ao quarto de Rita. Sabe que os novos tempos tornam oportuna a manutenção de tais intimidades em segredo, às vezes a partir de um

jogo de subentendidos, mesmo que o silêncio se dê muito mais por conveniência, por uma questão da imagem da família ou por receio de um eventual processo movido pela empregada. Neste caso, esse saber da irmã, uma vez trazido aos pais, teria forte efeito.



Figura 3

Mais adiante, numa tarde em que Jean está só no seu quarto com uma namorada, o pai vai intimá-lo e a destrancar a porta dizendo: "Jean, você tem uma irmã". O que evidencia as razões de tal interdição.

Quanto a Jean, dentre as providências que a família toma para protegê-lo está o imperativo de manter um cordão de proteção quando está fora de casa. Ele vai para o Colégio São Bento, localizado no centro da cidade, ponto de contato dos adolescentes (só do sexo masculino), moços bem-nascidos que lá encontram um ensino de qualidade e ajustado às expectativas de seus pais. Acompanhamos Jean em uma ou outra aula, setor onde faz suas malandragens, colando numa prova e dando pouca atenção a alguns professores. A primeira vez que o vimos em classe, ele estava dormindo para compensar a noite com Rita, visto a prioridade dada a sua desinibição sexual que não deslancha. Ele está ansioso, pois considera que já está passando da idade. Há conversas com os

colegas e a turma de amigos sobre o assunto, dentro de um clima de desafios, provocações e piadas, tudo na base do bom humor, papos aos quais ele adere, mas se mantendo discreto.

O cordão de proteção administrado pelo pai tem um elo forte com Severino, o motorista da Casa Grande, que todo dia leva Jean para o colégio e vai buscá-lo. Dentro do possível, também o atende nas idas e vindas dos programas noturnos com os amigos. Isso gerou uma amizade entre eles que fez do motorista um parceiro de muita conversa, alguém em que ele pode confiar. Um clima propício a pedidos de conselhos fora de questão na relação com os pais: “o que faço para passar do beijo?”. Severino responde que a levaria ao forró para dançar, abraçar, beijar, criando um clima para ir adiante: “tem de ser pegador, mulher gosta de homem”.



Figura 4

Jean é acompanhado em todos os seus movimentos fora de casa, até que a crise nas finanças leva o pai a ir além nas conversas com Sônia, sua mulher, sobre a necessidade de conter despesas. Providência em que ela colabora, anunciando que pode passar a trabalhar em vendas de artigos de uso pessoal para amigas. Pois, como ela diz: “ninguém toca na poupança dos meninos”.

A crise financeira se agrava e, quando se vê diante de uma grave debacle, Hugo Cavalcanti é obrigado a cortar despesas de forma mais radical, o que inclui despedir Severino de sua função. Tal crise foi anunciada por breves cenas em que vimos o pai lidando com seus negócios por telefone, geralmente com corretores para tomar decisões. Há lances de dívidas não pagas e uma ocasião, por exemplo, em que no colégio, um colega acusa o pai de Jean de ter roubado o pai dele, gerando uma ameaça de briga, evitada pelos colegas.

O salto de Jean para o contemporâneo extramuros

O pai avisa seu filho de que Severino vai “sair de férias”, ver seus parentes na Paraíba. Para ajeitar a questão do dia a dia de Jean e para que tudo no colégio continue como antes, ele passará a ir para lá todos os dias de ônibus. Sobram ainda regras para a versão noturna dos movimentos do filho, havendo a partir daí proibições e exigência de cumprimento de horários de volta. Na primeira ocasião de um programa com os amigos num bar, animado, o pai exige um limite de horário e insiste em ir buscá-lo. Ao estacionar em frente ao bar, surge uma forte tensão entre ele, os jovens da rua e os “flanelinhas” que regulam o estacionar dos carros. Arrogante, agressivo, ele impõe sua linha de ação.

Nesta noite, na volta para casa, com Jean acompanhado de dois amigos, a conversa traz a questão da relação com uma mulher negra por parte de um deles, diante do que o pai observa: “eu gosto”, gerando no filho a reação: “pai, tu é casado”. A que ele responde: “sou casado, mas não estou morto”.

A crise financeira da família permite que Jean inicie uma nova vivência social no estrato de tempo contemporâneo, ou seja, um efetivo viver na cidade do Rio de Janeiro, pela primeira vez se misturando no dia a dia com outras classes sociais, que não suas empregadas, vivenciando maior vulnerabilidade, ao lado de descobertas e relações promissoras. Passa por um ciclo de iniciações ao se movimentar sem a proteção da família.

No caminho para o colégio, de início pouco à vontade, logo ele se ajeita. É cortês e gentil com os que estão a sua volta no ônibus. E não tarda a ocasião

em que uma morena bonita vem sentar-se ao seu lado. Uma vez notada por ele, há olhares e os dois se apresentam. “Meu nome é Jean, muito prazer”. “O meu é Luiza”. Iniciam uma conversa que logo revela a mútua simpatia.



Figura 5

Ela estuda num colégio e quer ir para a faculdade e fazer engenharia. Ele pergunta: “gosta do colégio?”. “Amo”. Ele fala de suas opções e agora acrescenta “produção musical”. O que anima a conversa, dado que ambos têm o tocar violão como hábito e esse é ponto positivo na aproximação desejada.

No ônibus, terminam de conversar combinando um encontro num forró da Lapa, onde têm a ocasião de dançar e sentir maior intimidade. Lembramos dos conselhos de Severino, que ele não consegue seguir. Torna-se clara a inexperiência de Jean, desajeitado e sem élan. Ele assume, diante de Luiza, que mentiu, nunca havia ido a um forró. Ela reage com humor. Os dois se abraçam e se beijam. Fica no horizonte um novo encontro. Desta feita, logo ele liga para seu pai dizendo já estar no ônibus de volta para casa.

Na noite seguinte, em conversa com Rita, ele conta que conheceu uma garota que mora na Rocinha. Rita, com ironia, comenta: “Rocinha! sua mãe vai ‘adorar’ saber disto”. Quando a empregada lhe pergunta se já transaram,

ele silencia. “Tu é frouxo demais”. Ele faz carinho na perna dela e diz que ela podia lhe ensinar algumas coisas. Quando tenta beijá-la, ela recua, aceitando apenas um beijinho rápido, dizendo: “vai embora, vai para tua cama; pode sonhar comigo que amanhã eu vou trocar os lençóis”. Ele cumpre a ordem dela. Quando só, ela sorri.

Rita está certa nesta observação irônica em que brinca com o desejo de Jean e a insatisfação dele, compensada lá em seu quarto e sob os lençóis. Há nele um sentimento de posse que terá clara expressão quando ele recebe colegas do colégio para estudar em sua casa. Ela atende às visitas com gentileza e provê o necessário nos comes e bebes próprios à ocasião. Um dos amigos de Jean se entusiasma e começa um jogo de sedução com ela, que não rejeita o flerte do modo como o anfitrião gostaria. Enciumado, ele usa vários pretextos para afastar o colega da empregada. Ela percebe tudo com bom humor.

No espaço extramuros, Jean reencontra Luiza no ônibus e combinam um encontro na praia no fim de semana. Mais um lance do namoro. Sentados na areia, trocam carinhos e beijos. Curioso, Jean pergunta com quem ela mora; ela responde que mora com a mãe. “na Rocinha?”. “Não. Em São Conrado”. E fica curiosa quanto ao motivo de ele pensar que ela mora na favela. “Foi por causa da cor da minha pele?”. “Não, foi porque você sempre desce do ônibus no ponto da Rocinha”.

Na rotina da família, há o dia da piscina, em que faz parte do lazer a conversa, tomada pela câmera em plano geral, sem atenção aos detalhes. Há o clima de descontração que desta vez acaba sendo interrompido por uma forte queda do pai, um acidente que preocupa os filhos e é tema da conversa do casal quando ele já está dentro da casa. Um diálogo que logo se desloca para a questão do dinheiro, o que reforça, para o espectador, a metáfora presente na queda que evidencia a vulnerabilidade de uma figura que sempre age como se estivesse no domínio das situações. Não por acaso, ela lhe diz: “você precisa é engolir o seu orgulho”. Algo que, no caso dela, já está bem

resolvido, dadas as aulas em que ensina francês em casa e a já declarada intenção de assumir vendas a domicílio para um círculo de amigas e novos contatos a serem feitos.

Severino volta a ser assunto na conversa entre marido e mulher, pois ele entrou com processo na justiça do trabalho, que, segundo o investidor, “nunca dá sentenças favoráveis ao patrão”. O que é óbvio em casos como o dele que age como se vivesse em outro tempo. Por sua vez, Jean, depois de beijar Luiza num ônibus, avista Severino na van de uma empresa. Fica agitado, pois constata que ele não tirou férias. Foi despedido pelo pai e está em outro emprego.

Nessa alternância entre os lances da nova vida de Jean e o dia a dia na Casa Grande, sua confidente Rita passa por um aperto quando Sônia reage a uma informação de Noêmia, cozinheira que divide com Rita vários serviços da casa. Ela diz à patroa que encontrou na cesta de lixo da casa uma “camisinha” usada. Esta reage. O assunto exige uma explicação, pois é algo grave que precisa ser investigado. De imediato, vai ao quarto de Rita e revira seus pertences. Acaba encontrando fotografias dela nua, fotos eróticas. Incontinentemente, vai à copa para pressioná-la: “quem tirou estas fotos?”, ao que responde com convicção: “não se preocupe, não foi ninguém da sua família. Juro”.

Esse confronto em seu momento de maior tensão é filmado numa longa tomada de perfil das duas em plano americano, sem cortes, o que ressalta a emoção de Rita muito deprimida e chorosa enquanto ouve a patroa lhe dizer que, desde que a recebeu anos atrás, a tratou como se fosse sua filha e que tais coisas não podiam acontecer. A conversa parece encerrada e Rita começa a se afastar, mas resolve retornar e encarar Sônia, afirmando que esta lhe deve um pedido de desculpas por ter entrado no seu quarto para remexer seus pertences. Uma ação corajosa em que avança o sinal frente às regras da casa, tratando Sônia de pessoa para pessoa com dignidade, sem ser servil. Podemos supor que ela deverá pagar caro por esta altivez. Além disso, o marido ouviu a conversa.



Figura 6

Estes são lances que marcam o contraste entre a forma de Jean se relacionar com Rita, desde que fora de vista, e a postura autoritária de sua mãe, que assume um tom de guardiã da moralidade diante de qualquer indício de atravessamento de sinal. No momento, o filho não estava em casa e não pôde ser chamado para qualquer esclarecimento de sua parte.

Longe de sua confidente, ele está em algum lugar em São Conrado, na cama com Luiza. Seria num motel ou na casa dela vazia? Assim, seu namoro alcança um novo patamar nas preliminares e promete uma efetiva relação sexual que, de repente, é sustada por Luiza. Ela afasta a mão dele que se encaminhava debaixo de sua roupa para a vagina. Feito isso, ela lhe diz: “eu sou virgem”.

Não é ainda desta vez que ele consegue “ir além do beijo”. Jean respeita a atitude dela, valendo neste momento mais o afeto do que a frustração, não sem um senso compensatório de que não foi por culpa dele que a relação se interrompeu. A conversa tem andamento nos termos da curiosidade de Luiza, que lhe pergunta com quem foi sua “primeira vez”, curiosidade que ele não satisfaz de imediato. Faz uma careta do tipo “deixe eu ver” e não responde.

Ela ri e pergunta: “foi com uma puta?” Ele diz que sim, o que não se ajusta ao que já sabemos. E ainda acrescenta que foi levado pelo motorista Severino, algo que não se coaduna com a conversa entre eles no carro da família. Enfim, não quis passar a vergonha de dizer “não”. Um passo em falso no diálogo que é remendado pela frase: “eu queria que tivesse sido com você, mas quando rolar vai ser especial”.

Para fechar a sequência, voltamos à Casa Grande, onde se consuma a despedida de Rita. Ela é levada até o portão por Noêmia. Todo um ciclo se encerra nessa cena, mostrada à distância de forma nitidamente simbólica na caracterização da perspectiva de alguém que observa o que se passa no portão, dada a forma como se articula o campo/contracampo. No plano inicial, a câmera, colocada dentro da casa, focaliza a cena através de uma janela que ganha destaque na imagem, pois exhibe, em primeiro plano, duas grossas linhas verticais e duas horizontais que formam o xadrez em que estão assentados os vidros. Isso produz um efeito de prisão a quem está, pela janela, observando à distância a cena do adeus de Rita. No contracampo, com a câmera fora da casa, vemos atrás das grades da janela o rosto de Natalie a observar, não por acaso, o que se passa no portão (nunca morreu de amores por Rita). Confirma, assim, aquele efeito de prisão que resume em imagem sua própria situação na dinâmica da casa.



Figuras 7A e 7B

Novos capítulos do “romance de formação” de Jean aos 17 anos

Em sua mescla de coragem e desajeito ao assumir novas relações, e com o contato efetivo com o mundo capaz de lhe franquear novas experiências, Jean

prossegue em sua marcha nesses “dias de aprendizado”, para citar um gênero de ficção que, no final do século XVIII e primeiras décadas do XIX, constituiu o chamado “romance de formação”, centrado na figura de um jovem em sua lida com o impacto do mundo no qual inicia seus movimentos; uma forma presente nas obras de Goethe, Stendhal e Balzac, por exemplo (Moretti, 2020).

A interação diária com a cidade o projetou em nova fase de vida, inserindo-o em outro estrato de tempo em que se dá a vigência plena do presente com seus desafios e oportunidades. Tal interação o fortalece, não sem tropeços no caminho, e está claro que sua relação com moças inseridas na experiência contemporânea lhe oferece a chance de ajustar melhor seus anseios.

Um sinal importante desta nova relação com o mundo extramuros se evidencia numa sequência que se abre com a imagem de Jean em primeiro plano a cantar e tocar violão. Está em sua casa, lá no espaço aberto do quintal, por ocasião de uma churrascada oferecida pela família aos amigos. Para nossa enorme surpresa, ele tem Luiza ao seu lado. Seu pai na janela ouve o violão e parece satisfeito.

Seja ou não trazida à baila em função desta presença, a conversa acaba sendo encaminhada por um dos amigos da casa para a questão das cotas reservadas para negros nas universidades públicas. Um dos presentes é radicalmente contra; detesta a instauração de cotas. O assunto está em pauta nos jornais, pois o STF acabara de aprovar a constitucionalidade da Lei da Cotas, tal como fora comentado no colégio. Um professor de Jean abordou o assunto na aula, ouvindo a opinião de vários alunos, a favor e contra. Para a surpresa dos colegas, um estudante negro se manifestou contra, observando que está ali para estudar e alcançar uma vaga em direta competição com os colegas, sem o recurso das cotas.

Com a presença de Luiza, aquela enquete encontra agora um novo capítulo em que a jovem, sempre afirmativa e loquaz, argumenta, e muito bem, a favor das cotas e sua função de reparo de uma dívida histórica, acumulada desde o período da escravidão e perseverada durante mais de um século após a abolição,

por um sem número de obstáculos efetivos de ordem econômica e social e pelo preconceito de distintas ordens. A discussão é longa, e o dono da casa, que havia lá no início afirmado que “Luiza não é negra nem aqui na China”, acaba irritado com a fala dela e se retira. Seus convivas ricos e brancos se reduzem a chavões e preconceitos. Não têm como rebater à altura os argumentos dela e apelam para uma referência à sua identidade racial, forma de insinuar um *parti pris* de interesse próprio. Luiza, muito irritada, responde com toda a ênfase que é filha de mãe mulata e pai japonês.



Figura 8

De imediato, Jean a convida para entrar na casa e ir até o quarto dele. A ocasião é boa porque seu pai já estava fora da discussão, ocupado em mostrar a casa para um dos amigos a quem deve dinheiro, falando com ares de corretor elogioso das virtudes da construção e das qualidades da casa que seu dinheiro construiu.

A Casa Grande está à venda. Mais um movimento a que Hugo Cavalcanti é obrigado em função de suas dívidas. Fim de um ciclo e momento de um desgaste que coincide com a nova postura do filho, expressa no gesto de trazer para a “churrascada” a namorada que ele identifica com a Rocinha.

Uma vez sós no quarto, Jean tenta acalmá-la enquanto ela persevera em dizer que ele é igual ao pai. “Vocês são todos iguais”. Ele insiste na diferença e pede para ela esquecer as cotas e o seu pai. “Não sou ele, nem igual a ele; esquece cotas. Eu te amo; o que interessa somos nós”. A declaração tem efeito, os ânimos arrefecem e eles permanecem conversando até que uma nova tensão é criada por seu pai ao bater na porta do quarto com insistência. Reclama da porta trancada e o adverte: “você tem uma irmã” (frase cuja conotação já foi comentada). Após responder às batidas na porta com mais batidas pelo lado de dentro, ele convoca Luiza – “vamos embora”. Saem às pressas e seguem a pé pelas ruas do bairro até encontrarem um motel.

Uma vez no quarto do motel, a cama é lugar de beijos e carícias que, quando parecem ganhar embalo, são interrompidas, desta vez por ele que, sentindo um descompasso com o momento, recua e, de imediato, joga com o pretexto de ir “ver como é que está a Jacuzzi”. Segue para o banheiro e, quando ela vem até ele, pergunta: “você tem certeza que é virgem?”. Luiza perde a paciência e resolve ir embora sem mais palavras. Fim de caso?

Uma vez sozinho no motel, ele fica imóvel e chega a adormecer. Será acordado depois por alguém da portaria avisando que já passou a sua hora de ir embora. Sai sem pagar, às escondidas, e vai correndo para casa, ainda abalado pelo “fracasso” com Luiza. Chega em casa afobado, pula o muro e entra pela garagem, fazendo disparar o alarme. O pai vem apressado para verificar a causa e se depara com ele no jardim. Ele tenta falar da dívida no motel. O pai, que está bastante irritado com o sumiço e a forma de entrar na casa, parte para uma repreensão aos gritos, a que ele responde com um desafio, pela primeira vez. Cobra a injusta demissão de Severino, acusa o pai de ter feito um papelão nessa tarde e diz: “pensa que eu não sei o que está acontecendo nesta casa?” e, no calor do “bate boca”, manda o pai “à merda”. Não leva um sopapo porque a mãe intervém. Jean se afasta do pai e o conflito se dissolve, mas o enfrentamento inusitado com cobranças e ataques frontais à figura paterna deixa claro que há algo novo em sua capacidade de afirmação e iniciativa.



Figura 9

Temos uma elipse indefinida entre a nova sequência e a anterior (quantos dias?). O dado claro é a nova atmosfera, não tanto de descontração, mas de uma rotina marcada por compromissos a cumprir. Lá está a família numa manhã em que tudo começa com a chegada de Noêmia, que foi conversar com a patroa e pedir demissão. Arrumou outro emprego e o “Seu Hugo” está lhe devendo três meses de salário. O clima é sombrio. Sônia lá estava a vender produtos para uma conhecida como planejara na conversa com o marido. Este sai para levar Jean para fazer uma prova importante e, ao deixá-lo, combina o lugar da espera para levá-lo para casa depois. “Boa sorte, meu filho”.

Todo esse cerimonial indica se tratar do vestibular. O ambiente parece ser outro, escadaria enorme e certa formalidade. Ao caminhar para a sala do exame, ele encontra Luiza no amplo salão de espera. Cumprimento com beijinho e sorrisos, votos de boa sorte. Seguimos a prova e acompanhamos a saída apressada de Jean para evitar o encontro com o pai. Tem outros planos. Seu rumo é a região do Rio das Pedras, onde vai ao encontro de Severino, que mora ao lado da favela. É recebido num clima de festa, sorrisos, simpatia. Veio para cumprir o roteiro aconselhado pelo motorista em uma conversa que havia se dado no carro.

O sumiço de Jean é estranhado na Casa Grande e há um momento de pânico quando a mãe atende ao telefone e recebe ordens de quem diz ter sequestrado seu filho. A mãe chora, a irmã se altera, e o pai, não menos nervoso, age com firmeza apostando ser um trote, no que está com a razão. Última cena da família. Aflição? Sim. Até quando?

À noite, Jean vai ao forró com Severino, que faz vibrar o triângulo para marcar o ritmo e canta. Instrumentistas, seus companheiros, o acompanham. Lá está a sorridente Rita, fiel companheira que vem cumprir seu papel de *partner*, condutora nesta iniciação mais efetiva à noite carioca e ao sexo. Pela primeira vez, ele sente o clima de festa e de prazer descontraído. E segue os primeiros lances do roteiro enquanto dançam no forró ao som de Severino. Vale agora o conselho “Homem tem de ser pegador”. Descontração, carinhos, sorrisos, apoio neste reencontro com afetos especiais. Jean encontra o clima que necessita.



Figura 10

Um corte seco e estamos já na manhã ensolarada em que ele acorda ao lado de Rita, ambos nus. Ele levanta descontraído, veste uma bermuda e se senta no vão da janela aberta da casa de Rita. Tendo ao fundo o céu recortado por uma edificação vizinha, ele expressa uma descontração de “tarefa” cumprida, tudo

indica que dessa vez realizou o sonho de encontrar o caminho prazeroso de ir além do beijo rumo à consumação do sexo. Está dado o almejado salto.

Compondo o *tableau* emblemático desse momento especial de vida, a câmera, localizada dentro do quarto, retorna a um plano fixo frontal como na abertura do filme; agora, centrada nesta cena interior, porém marcada pelo horizonte aberto pela janela onde ele se acosta tranquilo, fumando um cigarro e olhando ao longe. Tem ao seu lado uma cortina vermelha e logo abaixo a cama em que está Rita, refestelada a aproveitar o sono. Ao fundo, imagem e som da favela. Tudo se passou agora no terreno que é dela, em contraste com o espaço confinado do seu quarto na Casa Grande, onde não seria digno ceder às vontades do patrãozinho em suas visitas noturnas.

Esse final cristaliza uma superação do passado que não traz aquela máxima “e foram felizes para sempre”. Celebra a passagem de Jean para uma outra etapa de desafios e questões a serem resolvidas, começando por seu conflito com o pai e a Casa Grande. Estão criadas as condições para que se lance, de forma mais radical e produtiva, dentro de uma nova dinâmica em sua vida.



Figura 11

Epílogo

Em *Casa Grande*, tivemos de início a caracterização do mundo intramuros e do cordão de proteção ao filho, calibrado para evitar seu mergulho integral na

dinâmica da cidade. Depois, uma nova situação financeira tornou necessárias providências que lançaram Jean na experiência de abraço pleno da cidade.

Essa vivência do jovem protagonista compõe um percurso que nos traz uma nova variante no modo de colocar em cena o motivo “o passado no presente”, não mais trabalhado a partir de um movimento do protagonista do litoral para o sertão. O dado original de *Casa Grande* é a inversão desse movimento, que agora é feito numa travessia dentro da própria cidade grande. Uma mudança que, considerado o binômio “intramuros versus extramuros”, corresponde à passagem de um estrato de tempo no qual sobrevivem as relações de classe que marcam sobrevivências de um passado a outro estrato de tempo plenamente contemporâneo. O extramuros, uma vez tornado efetivo o campo de sua experiência, criou as condições próprias para ele se projetar no *habitat* urbano em sua diversidade, insegurança, tensões e oportunidades.

Referências

DUNKER, C. I. L. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2015.

KOSELLECK, R. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

MORETTI, F. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 169-204.

submetido em: 15 mar. 2021 | aprovado em: 1 maio 2021

Os nomes da violência contra as mulheres: das narrativas no jornalismo¹

The names of the violence against women: storytelling in journalism

Mayra Rodrigues Gomes²

1 O presente artigo corresponde à primeira parte de levantamentos, categorizações e análises que compõem pesquisa realizada com bolsa de produtividade em pesquisa concedida pelo CNPq.

2 Professora titular sênior no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. E-mail: mayragomes@usp.br.

Resumo

O presente artigo está inserido num conjunto de estudos e averiguações sobre o jornalismo informativo que temos desenvolvido com o intuito de apreender seu estatuto e a natureza dos discursos que ele mobiliza. A proposta de pesquisa foi motivada, no ano de sua apresentação em 2018, pelos altos índices de violência no Brasil. A pesquisa procura captar o espírito das narrativas jornalísticas nos relatos de casos de violência contra as mulheres, entender como o jornalismo está descrevendo esses casos de violência (se de forma a reforçar ou neutralizar estereótipos de natureza negativa) e apreender, em visão panorâmica, a situação da violência contra as mulheres, enquanto apresentada pela produção jornalística.

Palavras-chave

Jornalismo, violência, mulheres, narrativa, discurso.

Abstract

This article is part of a set of studies and investigations about journalism developed in order to understand its status and the nature of its discourses. The research was motivated, in the year of 2018, by the high rates of violence in Brazil. The research seeks to capture the spirit of journalistic narratives in the reports of cases of violence against women; to understand how journalism is describing these cases of violence (if in a way to reinforce or neutralize stereotypes of a negative nature); and apprehend, in a panoramic view, the situation of violence against women, as presented by journalistic production.

Keywords

Journalism, violence, women, narrative, discourse.

Uma pesquisa e seus aportes

O presente artigo está inserido num conjunto de estudos e averiguações sobre o jornalismo informativo que temos desenvolvido com o intuito de apreender seu estatuto e a natureza dos discursos que ele mobiliza. A proposta de pesquisa foi motivada, no ano de sua apresentação, em 2018, pelos altos índices de violência no Brasil. No geral, o país foi apontado como o 16º mais violento do planeta. A taxa nacional era de 25,2 assassinatos a cada 100 mil habitantes, enquanto a média mundial era de 6,2 por 100 mil, dados do Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC)³. O *Atlas da Violência 2017*, trabalho do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, apresenta os detalhes desses estudos. A pesquisa procura captar o espírito das narrativas jornalísticas nos relatos de casos de violência contra as mulheres, entender como o jornalismo está descrevendo esses casos de violência (se de forma a reforçar ou neutralizar estereótipos de natureza negativa) e apreender, em visão panorâmica, a situação da violência contra as mulheres apresentada pela produção jornalística.

Tendo o jornalismo como foco, para efeitos de viabilidade, houve necessidade de circunscrever esse campo. Nessa redução, o espaço de investigação foi determinado pela maior tiragem, fato que resultou na escolha do jornal *Folha de S.Paulo*. Tal critério garante grande número de acessos/leitores, assegurando um alcance mais vasto da palavra enunciada pelo veículo, de modo que se tornar referência para muitas interpretações, até mesmo para as escolhas de outros veículos, se considerarmos pertinente a regra do julgamento e balizamento pelos pares, colocada por Pierre Bourdieu (1997, p. 107-108).

Isto posto, há grande probabilidade de que os modos com os quais a *Folha de S.Paulo* constrói uma matéria reverbere em outros jornais e, pelos mesmos motivos, também reflita os discursos que circulam em nossa cultura, em particular aqueles que norteiam seus leitores. Seguem algumas considerações sobre o universo

3 Disponível em: <http://www.unodc.org/lpo-brazil/pt/index.html>.

teórico/metodológico que conduz o presente artigo e a pesquisa de que ele brota. Já que investigamos os modos narrativos do jornalismo, nossas explorações devem partir dos elementos constitutivos de suas matérias, a saber, as palavras e as articulações com que elas animam as narrativas.

Ora, entre as palavras e as coisas, há discursos (FOUCAULT, 1995; 1996), as bases de uma cultura, que as abriga e permite sua enunciação. É nas observações de Charaudeau que encontramos a perfeita definição para tal engendramento: "O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados" (CHARAUDEAU, 2006, p. 118). Os discursos que circulam em dada cultura em dado momento, muitas vezes até contraditórios, constituem o panorama em que as compreensões de mundo se atualizam, portanto, o contexto em que alguma coisa, material ou imaterial, alcança seu sentido e, sobretudo, em que as palavras podem encontrar seu encaixe e significação.

Assim, uma palavra *per se* não basta para a condução de nossas análises e, quando propusemos, na presente pesquisa, um rastreamento por palavras, para com elas chegar a achados sobre a posição do jornalismo e o estatuto das representações sociais das mulheres, nós o fizemos com plena ciência dessa condição. No entanto, também levamos em conta a concepção de Dominique Maingueneau (1993; 2008) segundo a qual uma simples palavra, se não pode pesar, para análise de discurso, como unidade suficiente, do ponto de vista da cristalização semântica de um discurso ela tem inequívoco valor significante.

Mas seria errado pensar que, em um discurso, as palavras não são empregadas a não ser em razão de suas virtualidades de sentido em língua. Porque, além de seu estrito valor semântico, as unidades lexicais tendem a adquirir o estatuto de signos de pertencimento. Entre vários termos *a priori* equivalentes, os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 81)

Por isso, enfatizamos a amplitude de significados, culturalmente enraizados, que compõem os campos em torno das palavras-chave de nossa escolha: *violência*,

agressão, assédio, estupro, assassinato, feminicídio, mulher, mulheres. Lembremos o que cada uma delas traz, em forma subentendida, de fatos e condições sociais. Estamos, pois, em nossas ponderações sobre os campos discursivos obtidos nesta pesquisa sempre no cruzamento entre as palavras e os discursos. Portanto, nos situamos no âmbito de significações implícitas, dos pressupostos e subentendidos, bem delineados por Ducrot, pois, para ele, os implícitos visam “[...] a necessidade de se dizerem certas coisas e de se poder fazer como se não as tivesse dito; de dizê-lo, mas de tal forma que se possa recusar a responsabilidade de tê-las dito” (DUCROT, 1977, p. 13).

Por outro lado, ainda numa perspectiva de implicatura, preservamos a noção de que o silêncio remete a significações implícitas. Por deixar de informar ou elucidar questões, ele reforça, conseqüentemente, o lado mostrado e a rejeição/apagamento dos fatos silenciados. São as observações de Eni Orlandi que nos guiam nesse entremeio: “Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 11). Permanecemos no registro do que a autora aponta como *silêncio constitutivo*, que remete ao fato de que um dito, necessariamente, faz apagamento de possíveis ditos não realizados. Esse silêncio deve ser pensado a partir do que ele evoca, ou convoca, uma vez que não deixa marcas específicas no texto, não deixa palavras documentais.

Finalmente, numa pesquisa que procura ver como o jornalismo fala sobre a violência contra as mulheres, e quais discursos ele mobiliza nesse falar, temos que nos rodear por pensadores que legaram investigações em torno de identidade social. Compreendendo que “as identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2000, p. 112), complementamos essa afirmação com a de Charaudeau sobre discursos e imaginário: “Os imaginários sociodiscursivos circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais” (CHARAUDEAU, 2008,

p. 207). E, com o conceito de imaginário sociodiscursivo, tentamos penetrar as concepções sobre as mulheres que emergem do corpus da pesquisa.

Um corpus e seu desenho

O conjunto do projeto considerou a captação de matérias jornalísticas a partir do jornal *Folha de S.Paulo* por dois anos, 2019 e 2020. Essa captação teve início na semana de 8 de março de 2019, com as manifestações em torno do Dia Internacional da Mulher, e sua finalização na semana seguinte ao 8 de março de 2020. As matérias jornalísticas foram obtidas por rastreamento, através de busca no site do jornal, com a combinatória das seguintes palavras-chave: *violência, agressão, assédio, estupro, assassinato, feminicídio, mulher, mulheres*.

A combinatória foi necessária porque o universo em que essas palavras aparecem é muito amplo e, com muita frequência, sem relação alguma com a temática da violência contra as mulheres. Por outro lado, só a leitura passo a passo de cada matéria jornalística levantada pôde assegurar o conjunto relevante ao tema. Com essa leitura, muitas matérias, pelo distanciamento do tema de pesquisa, foram excluídas. Por exemplo, a palavra violência aparece com muita frequência, no entanto, sem conexão com o universo feminino.

Após esses primeiros passos na constituição do corpus, prosseguimos criando algumas coordenadas que nos facilitassem as análises desse material que totalizou 233 matérias. Procuramos construir, a partir dos vieses que cada matéria sobre violência contra as mulheres assumiu, categorias temáticas (portanto, subtemas do tema central "violência contra as mulheres"), a saber, blocos que compreendem os relatos jornalísticos captados. Esse último procedimento, além de metodologicamente auxiliar na abordagem do corpus, é também uma estratégia mestra para a obtenção de uma visão geral do que circula ou não, e da importância cultural atribuída a cada subtema, assinalada pela maior ou menor incidência de matérias. Ao mesmo tempo, com o número dos relatos sobre ocorrências, podemos ter uma ideia, uma pequena amostra da relevância da temática para o próprio jornalismo.

Enfatizamos o fato de que as chamadas ou títulos das matérias muitas vezes nos fazem pensar em um subtema, mas nem sempre se desenvolvem no espírito anunciado. Esse é o caso de matéria cuja chamada traz a porcentagem de algum levantamento, mas se desdobra na descrição de casos ou de manifestações públicas. Ainda ressaltamos que, como capturamos on-line as emissões do jornal, muitas vezes temos uma duplicidade, pois ao longo do dia a versão digital estende matérias do impresso, acrescentando pequenos dados de forma a configurar uma nova matéria. O teor das quatro categorias elaboradas será descrito a seguir.

Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas

Sob essa rubrica arrolamos qualquer iniciativa que possa representar avanço no respeito às mulheres, seja ele na forma de leis, de penalidades a infratores, de espaços de acolhimento para as vítimas, de estímulo à mudança de costumes, seja por iniciativa do estado ou de entidades privadas. Ainda foram listados nessa categoria os confrontos de posições/opiniões, assim como passeatas, shows e discursos que alertam tanto para circunstâncias de prejuízo quanto para vitórias obtidas na defesa de direitos das mulheres.

Casos

Estão sob esse nome elencadas as ocorrências de agressão ou morte, com a peculiaridade de que muitas vezes são evocadas infrações passadas, cujas disputas e meandros se estendem, em continuidade, até os dias de hoje.

Condição feminina: panoramas, ponderações

Procuramos encaixar aqui o relato de condições sociais que apontam para a perpetuação de práticas em que as mulheres se veem inferiorizadas ou perseguidas, algumas remontando a tempos imemoriais. Também encaixamos as matérias que trazem reflexões sobre a condição feminina, num tom exploratório ou teórico/conceitual, sobre os papéis sociais atribuídos às mulheres, junto a medidas desejáveis para que as mulheres possam ser respeitadas.

Dados/porcentagens

Finalmente, isolamos num bloco as matérias que trazem levantamentos sobre a situação da violência contra as mulheres em termos do número de ocorrências de feminicídio, de agressões, de exclusão etc. As matérias com esse contorno abrangem situações nacionais, mas também internacionais.

Num retrato por duplas de meses, para efeito de síntese, elaboramos o Quadro 1, com as chamadas de cada matéria. Em alguns casos, também trouxemos o subtítulo porque trazia o tom do relato.

Quadro 1: Matérias *Folha de S.Paulo* (março/abril 2019)

Março/abril 2019	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
08/03/2019	Condenado na Lei Maria da Penha não poderá ter cargo comissionado no RJ
08/03/2019	Argentina aumenta cota de mulheres no Congresso para 50%
08/03/2019	Seleção feminina dos EUA processa federação por discriminação de gênero
08/03/2019	Comandante da Guarda de SP deixa cargo um ano após revelada suspeita de desvios. O prefeito Bruno Covas nomeou uma mulher para o cargo, aproveitando efeméride do Dia Internacional da Mulher
08/03/2019	São Paulo tem mais quatro delegacias da mulher abertas 24h a partir desta sexta
08/03/2019	No Brasil, cota parlamentar para mulheres perpetua poder masculino
08/03/2019	Bolsonaro diz que cada uma das duas ministras vale por dez homens Em discurso no Dia da Mulher, presidente cita Bíblia e afirma que 'mulher sábia edifica o lar'
08/03/2019	Marcha das mulheres em SP é marcada por críticas a Bolsonaro e homenagens a Marielle
12/03/2019	Câmara aprova punição para assédio moral no trabalho
13/03/2019	Na ONU, ministra discursa contra aborto e diz que direito da mulher é prioridade
13/03/2019	Imagem de Marielle se espalha por muros de cidades dentro e fora do país
14/03/2019	Vida e trajetória de Marielle inspiram projetos de jovens negras de favelas
19/03/2019	Por que uma Secretária da Família?
19/03/2019	Agressores de mulheres não poderão tirar carteira de advogado, diz OAB
20/03/2019	Barrar agressores de tirar OAB é positivo, dizem especialistas
22/03/2019	SP terá botão de pânico por meio de aplicativo para mulheres em perigo
25/03/2019	Líder do grupo Pussy Riot vai trazer seu protesto punk ao Brasil com livro e shows
27/03/2019	Câmara aprova divórcio imediato em casos de violência doméstica
11/04/2019	Médico congolês repara corpo e esperança de vítimas de estupro Denis Mukwege reabilitou 1.200 mulheres com projeto que transforma dor em poder; Nobel da Paz é um dos conferencistas do Fronteiras do Pensamento 2019
16/04/2019	Projeto que permite a policiais conceder medida protetiva a vítima de violência é alvo de críticas. Texto, que altera Lei Maria da Penha, foi aprovado no Senado e aguarda sanção presidencial
19/04/2019	Papa celebra Via Crucis dedicada a escravas sexuais e prostitutas
21/04/2019	Pussy Riot fala muito e canta pouco em show
24/04/2019	Senado rejeita projeto para acabar com cota feminina nas eleições

Março/abril 2019	
Casos	
08/03/2019	Mulher é queimada viva por namorado e morre
08/03/2019	Judeus ultraortodoxos atacam mulheres que querem rezar no Muro das Lamentações
09/03/2019	Mulheres sob ataque Agressões cotidianas seguem como realidade para muitas
12/03/2019	Veja o que se sabe até agora sobre o assassinato da vereadora Marielle Franco Operação prendeu na manhã desta terça-feira (12) dois suspeitos de participarem do crime
21/03/2019	STJ acolhe recurso e João de Deus será transferido para hospital de Goiânia
24/03/2019	Mulher acusa João de Deus de estupro e tentativa de homicídio
26/03/2019	Equipe de revista feminina do Vaticano se demite em protesto contra editor Em carta ao papa, Women Church World se diz 'reduzida ao silêncio' após reportagens sobre abusos de freiras
27/03/2019	Guru Deva Nishok é investigado por abuso sexual
29/03/2019	Lei que veta prisão para gestantes e mães de crianças é descumprida no Rio
29/03/2019	Polícia de MG pede prisão de tatuador acusado de abusar de clientes
29/03/2019	Baterista é condenado a 27 anos de prisão por morte de mulher a marteladas
31/03/2019	Remédio usado em aborto legal e casos de hemorragia rareia no SUS
31/03/2019	Tatuador acusado de abuso sexual é preso na região metropolitana de BH
03/04/2019	Mulher é morta asfixiada com coleira de cão por namorado em MS
29/04/2019	Mulheres de Moçambique tiveram que trocar sexo por comida após ciclone, diz ONG
Condição feminina: panoramas, ponderações	
08/03/2019	Mulher em cargo de chefia chega a ganhar um terço do salário de um homem
08/03/2019	Com apenas presidentes homens, Bolsa promove evento sobre gênero
08/03/2019	Futuro do feminismo depende de reinvenção de masculinidade, afirma autora
09/03/2019	Obra aponta dano a mulheres gerados por dados enviesados
09/03/2019	Mulheres são maioria entre prejudicados pela reforma da Previdência
10/03/2019	Após 70 anos, Simone de Beauvoir ainda mostra caminho da liberdade feminina
12/03/2019	Lei faz com que meninas estupradas fiquem sem perícia no Rio por falta de médicas
03/04/2019	Um tributo contra as mulheres. Estudos apontam relação entre maternidade e queda de salário
Dados/porcentagens	
08/03/2019	71% dos feminicídios e das tentativas têm parceiro como suspeito
23/03/2019	Registros de crimes sexuais em coletivos de SP crescem 265% em 11 anos
14/04/2019	Para 9 entre 10, violência contra mulheres aumentou, diz Datafolha
14/04/2019	Feminismo é mais bem avaliado entre homens que entre mulheres, diz Datafolha
30/04/2019	No Rio, uma mulher foi morta a cada cinco dias por ser mulher em 2018

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 2: Matérias *Folha de S.Paulo* (maio/junho 2019)

Maio/junho 2019	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
02/05/2019	Séries refletem ascensão das mulheres depois do #MeToo
07/05/2019	Ministério da Saúde veta uso do termo 'violência obstétrica'
10/05/2019	Ministério da Saúde mantém decisão de não usar termo violência obstétrica, diz secretário
11/05/2019	Com nome de Elis Regina, gremistas criam torcida feminista
12/05/2019	Mães no sistema prisional Prisão preventiva pode ser substituída por domiciliar
18/05/2019	Vítimas de abuso sexual estão cientes de que são vítimas de fato, diz Joanna Maranhão

Maio/junho 2019	
18/05/2019	Crime contra a infância prolifera no ritmo acelerado das novas plataformas
24/05/2019	Projetos de lei buscam criminalizar o 'stalking' no Brasil
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
27/05/2019	Bancada feminina fará emendas à reforma da Previdência
28/05/2019	É pela vida das mulheres. Violência obstétrica precisa ser debatida no país
29/05/2019	STF derruba trecho da reforma trabalhista e proíbe grávida em local insalubre
08/06/2019	Projeto ensina liderança para meninas na periferia de São Paulo
11/06/2019	Projeto quer cesárea sem indicação clínica a gestantes do SUS
Casos	
13/05/2019	Promotora sueca reabre investigação contra Assange por suspeita de abuso sexual
13/05/2019	Cannes tem abaixo-assinado contra Alain Delon, que disse ter estapeado mulheres
14/05/2019	Enfermeira tem recorde inicialmente negado por correr maratona de calça
16/05/2019	Gafisa é condenada a pagar R\$ 400 mil a ex-funcionária por ofensas sexistas
18/05/2019	Você não entende, depois nega e, por fim, se desespera, diz mãe de vítima de abuso sexual
18/05/2019	Cresce tipo de crime em que vítima é forçada a produzir imagens sexuais
18/05/2019	Turismo sexual é controlado por máfias e fica à margem de estatísticas
21/05/2019	Tema de série, mulher que cortou pênis de marido diz que ele ainda a persegue
23/05/2019	Homem assassina a ex, entra em igreja evangélica e mata 3 em Minas
26/05/2019	Polícia Federal conclui que houve tentativa de atrapalhar investigações do caso Marielle
31/05/2019	#MeToo afasta maestros renomados e abala alicerces de orquestras
01/06/2019	PM que mentiu em investigação da morte de Marielle é preso em operação no Rio
02/06/2019	Brasileira acusa Neymar de estupro em Paris
02/06/2019	Em vídeo, Neymar nega estupro e expõe troca de mensagens
02/06/2019	Polícia investiga Neymar por divulgação de fotos íntimas
02/06/2019	Jogadores da seleção defendem Neymar após acusação de estupro
03/06/2019	Ex-advogado da mulher que acusa Neymar afirma que ela relatou agressão, não estupro
03/06/2019	O que se sabe a respeito das investigações sobre Neymar
04/06/2019	Neymar é cobrado por patrocinadores após acusação de abuso sexual
04/06/2019	STJ determina que João de Deus, no hospital desde março, volte à prisão
04/06/2019	Neymar expôs meu filho, diz ex-marido de mulher que acusa jogador
04/06/2019	Polícia aceita adiar depoimento de Neymar no Rio
05/06/2019	Globo afasta Mauro Naves, que passou contato de Neymar pai a advogado
05/06/2019	Mulher diz que Neymar ignorou apelo e forçou ato sexual sem camisinha
06/06/2019	Advogada feminista entra para defesa de Neymar e diz que acusação de estupro é falsa
06/06/2019	Neymar ouve apoio da torcida e deixa campo lesionado em Brasília
08/06/2019	Mulher que acusa Neymar não citou camisinha em 1º depoimento
10/06/2019	Advogado de mulher que acusa Neymar de estupro deixa o caso
10/06/2019	Advogado diz que deixará o caso se Najila não entregar celular
11/06/2019	Vigiado por mais de 50 policiais, Neymar deverá depor na quinta
11/06/2019	Game Fifa tira atletas da capa após acusações contra Ronaldo e Neymar
11/06/2019	Neymar repete o que sempre fez e deixa defesa de acusação para o pai
13/06/2019	Por ordem judicial, Bolsonaro pede desculpas à deputada Maria do Rosário Presidente foi obrigado a postar mensagem por ter dito que petista 'não merecia ser estuprada'
13/06/2019	A verdade aparece cedo ou tarde, diz Neymar após depor em São Paulo
13/06/2019	Capa de jornal francês sobre Copa feminina gera acusação de misoginia Publicação satírica Charlie Hebdo tem desenho de vulva com uma bola de futebol
18/06/2019	Advogado de Najila diz que celular dela sumiu após depoimento

Maio/junho 2019	
Casos	
20/06/2019	Sem celular e sem vídeo, advogado pede acareação entre Najila e Neymar
20/06/2019	De Neymar a 'Shallow Now', músicas usam polêmicas para ter sucesso na internet
24/06/2019	'Ela não é meu tipo', diz Trump sobre mulher que o acusa de estupro
25/06/2019	Após acusações de discriminação de gênero, Petrobras revisa regras de pagamento de bônus
Condição feminina: panoramas, ponderações	
06/05/2019	Homofobia de hoje é resultado direto dos erros da esquerda, diz Camille Paglia
09/05/2019	Médicas estão a caminho de serem maioria, mas ganham menos do que médicos
18/05/2019	Série mostra como sociedade dá mais valor ao pênis que à vida da mulher
30/05/2019	Juiz eleitoral compara mulheres que preenchem cota em eleição a 'aleijados'
02/06/2019	Testes de drogas cardiológicas são feitos com só 1/3 de mulheres
03/06/2019	Apesar de recorde de congressistas, EUA não priorizam políticas públicas para mulheres
06/06/2019	Pioneira no futebol, árbitra bateu de frente com Havelange para apitar
06/06/2019	Proibido no Brasil, futebol feminino já foi até atração de circo
07/06/2019	Caso Neymar mostra amadurecimento do feminismo de hashtag
18/06/2019	Por que as mulheres, e não os homens, são julgadas pela casa bagunçada
19/06/2019	Aborto legal é negado em 57% dos hospitais que governo indica para procedimento
20/06/2019	Najila, Neymar e os comentários. Muitos nem cogitam a possibilidade de que as mulheres tenham desejos sexuais
22/06/2019	Promotora pede que médico envolvido em trote machista pague R\$ 39 mil
23/06/2019	Palavra 'bitch' faz advogado abrir guerra semântica em tribunal no Rio
24/06/2019	Holiday propõe restrições ao aborto em SP e internação psiquiátrica para grávidas
28/06/2019	Estado de São Paulo registra recorde histórico de mortalidade materna
Dados/porcentagens	
25/05/2019	Hollywood prioriza diversidade, mas ainda contrata poucas diretoras
05/06/2019	Morte de mulheres dentro de casa cresce 17% em cinco anos

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 3: Matérias *Folha de S.Paulo* (julho/agosto 2019)

Julho/agosto 2019	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
03/07/2019	Comissão do Senado aprova inclusão de prevenção à violência contra mulher nas escolas
07/07/2019	Câmara vê explosão de projetos para combater violência contra mulheres Em 5 meses, atual legislatura soma ao menos 145 iniciativas; anterior propôs 50 no primeiro ano
23/07/2019	Casas sigilosas blindam mulheres de companheiros violentos
07/08/2019	Moro diz que homens são violentos por se intimidarem com mulheres e é criticado
08/08/2019	Lei Maria da Penha deu frutos, mas falta sensibilizar juízes, mostra estudo do CNJ
10/08/2019	Passe livre a mulheres como medida para evitar estupros gera polêmica na Índia
Casos	
05/07/2019	'Primeira vez com negão não dói', diz promotor a defensora em júri na BA
15/07/2019	Prefeito médico do CE suspeito de abuso sexual é afastado do cargo
16/07/2019	Homem espalha cartazes por SP oferecendo programa sexual com ex-mulher
18/07/2019	Ex-marido é condenado a 15 anos de prisão por decepar as duas mãos da mulher
19/07/2019	Polícia prende médico suspeito de abusar de pacientes no Ceará
23/07/2019	Polícia investiga falso terapeuta por abuso sexual em consulta
23/07/2019	Cristiano Ronaldo não será acusado em caso de agressão sexual nos EUA

Julho/agosto 2019	
Casos	
25/07/2019	Ex-marido diz que Najila relatou agressão e não estupro de Neymar
29/07/2019	Polícia decide não indiciar Neymar em acusação de estupro
30/07/2019	Para delegada, não há provas para incriminar Neymar por estupro
31/07/2019	Pai de Neymar vai à Justiça contra ex-advogado de Najila
05/08/2019	Novo julgamento inocenta homem preso no Ceará durante 5 anos por estupro
06/08/2019	Homem é preso após fingir ser policial federal e enganar mulheres em 4 estados
08/08/2019	Tribunal absolve acusado de estupro com alegação que vítima estava bêbada
13/08/2019	Tenor Plácido Domingo é acusado de assédio sexual por nove mulheres
13/08/2019	Justiça revoga prisão domiciliar de Abdelmassih após revelação de livro de detento
13/08/2019	Goleiro Bruno tem propostas e pedirá à Justiça para voltar a jogar
Condição feminina: panoramas, ponderações	
02/07/2019	Mulheres consomem mais games, mas ainda sofrem assédio e hostilidade
10/07/2019	Mulheres enfrentam machismo no caminho para a elite dos eSports
22/07/2019	Médicos de áreas violentas relatam impacto de crimes na saúde
22/07/2019	Mulheres vítimas de violência têm risco 8 vezes maior de morrer, aponta estudo
01/08/2019	Famosas abusadas têm o benefício da dúvida, as imigrantes não, diz finalista do Pulitzer
07/08/2019	Lei Maria da Penha, 13 anos: direito de viver sem violência
10/08/2019	Estupro na literatura pode reforçar intimidação da mulher, diz escritora
21/08/2019	Violência sexual é como uma metástase, diz vencedor do Nobel
30/08/2019	Nova geração revê 'masculinidade tóxica'; em estudo, 70% relatam serem treinados a 'ser macho'
Dados/porcentagens	
03/07/2019	Candidatas recebem mais verba eleitoral após cota, mas partidos descumprem regras

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 4: Matérias *Folha de S.Paulo* (setembro/outubro 2019)

Setembro/outubro 2019	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
08/10/2019	Bolsonaro sanciona projetos que ampliam proteção à mulher em situações de violência
20/10/2019	A vítima decide. Bolsonaro acerta ao vetar projeto mal concebido sobre violência contra a mulher
Casos	
10/09/2019	Najila Trindade é indiciada sob acusação de extorquir Neymar
23/09/2019	Revista faz reportagem sobre aborto e é denunciada por Damares
24/09/2019	Plácido Domingo cancela participação em espetáculo após acusações de assédio
04/10/2019	Robert De Niro é acusado de discriminação de gênero
08/10/2019	Brasileira é achada morta em mala em Portugal e companheiro é suspeito do crime
17/10/2019	Justiça revoga prisão domiciliar de ex-médico Roger Abdelmassih
31/10/2019	Ex-presidente da WeWork é acusado de discriminar funcionária grávida
Condição feminina: panoramas, ponderações	
01/09/2019	Expressões como tomara que caia e baby doll escancaram o machismo do mundo fashion
09/09/2019	Quem diz que direitos humanos são de esquerda não entendeu a União Soviética, afirma advogada
14/09/2019	Violência política de gênero afasta mulheres da vida pública

Setembro/outubro2019	
Condição feminina: panoramas, ponderações	
19/09/2019	'Backlash' Partidos não querem dividir fundos com as candidatas
14/10/2019	O que eles chamam de amor, nós chamamos de trabalho não pago, diz Silvia Federici
23/10/2019	Paulistanos defendem lei dura e direitos de mulheres e negros, diz pesquisa
Dados/porcentagens	
09/09/2019	Brasil registra 1 caso de agressão a mulher a cada 4 minutos, mostra levantamento
09/09/2019	Capão Redondo lidera ranking de violência contra a mulher em São Paulo
26/09/2019	Lei de importunação sexual completa 1 ano com 3.090 casos em SP
26/10/2019	Registros de estupro em SP têm 2º pior mês desde 2010

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 5: Matérias *Folha de S.Paulo* (novembro/dezembro 2019).

Novembro/dezembro 2019	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
01/11/2019	Grupo antiaborto acampa diante de hospital em SP para constranger vítimas de estupro
11/11/2019	Quatro anos após início das obras, Casa da Mulher Brasileira é inaugurada em SP sob protestos
Casos	
11/11/2019	Polanski rejeita acusações de estupro na França e estuda entrar na Justiça
26/11/2019	Em 4 dias, 4 mulheres são mortas por conhecidos em SP Crimes no interior colaboram para aumento de 27,3% dos feminicídios no estado
28/11/2019	Universitária é morta a tiros no recôncavo baiano; ex-namorado é suspeito
30/11/2019	Bastidores de casos de assédio sexual em Hollywood têm ritmo de thriller em livro
11/12/2019	Harvey Weinstein e mulheres que o acusam de assédio chegam a acordo provisório
13/12/2019	ONU denuncia tortura e violência sexual contra manifestantes no Chile
19/12/2019	João de Deus é sentenciado a 19 anos de prisão em regime fechado
Condição feminina: panoramas, ponderações	
09/12/2019	Estupro: um custo intolerável à sociedade
29/12/2019	Debate sobre armas ignora feminicídios
Dados/porcentagens	
07/11/2019	Educação para a equidade de gênero não é ideologia, mas questão de direitos humanos, diz juiz
04/12/2019	A cada 20 minutos, 1 menina é vítima de estupro no país Levantamento do Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostra que houve 50.899 registros de crimes contra jovens de até 18 anos em 2017 e 2018

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 6: Matérias *Folha de S.Paulo* (janeiro/fevereiro 2020).

Janeiro/fevereiro 2020	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
22/01/2020	Artista italiano transforma mulheres famosas em vítimas de violência
28/01/2020	Bolsonaro e Putin querem criar nações fascistas, diz integrante do Pussy Riot
05/02/2020	Marchinhas, rodas de conversa e 'anjos' buscam combater abuso sexual no Carnaval de SP
17/02/2020	Projeto que obriga reeducação de agressores esbarra em falta de oferta de grupos e regras
18/02/2020	Aplicativos de transporte criam campanhas contra abuso sexual no Carnaval

Janeiro/fevereiro 2020	
Casos	
06/01/2020	Harvey Weinstein recebe novas acusações de estupro, em Los Angeles
07/01/2020	Polícia apura agressão por homofobia no parque Hopi Hari, em SP
10/01/2020	Gerente de bar é condenado por estuprar e matar com taco de beisebol ativista em SP
15/01/2020	Charlize Theron e Margot Robbie contam como foi viver vítimas de assédio do todo-poderoso da Fox News
20/01/2020	João de Deus é condenado a 40 anos de prisão em regime fechado
13/02/2020	Livro conta como João de Deus foi de astro de festa com artistas a condenado por assédio sexual
18/02/2020	Polícia investiga motorista que fez insinuação sexual a passageira menor de idade
24/02/2020	Condenado por abuso sexual e estupro, Harvey Weinstein se livra de prisão perpétua
27/02/2020	Roman Polanski não irá ao César, o Oscar francês, após críticas feministas O diretor, que é condenado por estupro, lidera as indicações na premiação
Condição feminina: panoramas, ponderações	
02/01/2020	Caminho seguro. No combate à violência, não há oposição entre gasto social e reforço policial
10/01/2020	Gestos vazios do governo para as mulheres
16/01/2020	Filho de Woody Allen narra em livro complôs para blindar Harvey Weinstein
07/02/2020	Assédio, estrutura precária e insegurança afastam mulheres de estádios
27/02/2020	Espetáculo narra história de violência doméstica sofrida por Maria da Penha
Dados/porcentagens	
24/01/2020	Homicídios dolosos caem em SP, mas mortes por policiais têm alta
22/02/2020	Feminicídio cresce no Brasil e explode em alguns estados Compilação inédita de dados mostra registro de 1.310 mulheres mortas por violência doméstica em 2019
25/02/2020	Mais feminicídios Fixação de penas maiores não inibiu esse crime; certeza da punição importa mais

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 7: Matérias *Folha de S.Paulo* (março 2020).

Março 2020	
Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	
07/03/2020	Mulheres de direita veem 8 de Março sequestrado pela esquerda e celebram com ações próprias
07/03/2020	Manifestações do Dia da Mulher ganham tom de resposta a ato pró-Bolsonaro
08/03/2020	Mulher, como inúmeras brasileiras. Marielles sobrevivem, apesar de violências e assédios
08/03/2020	Mulheres turbinam protestos com dois dias de ato e greve na América Latina
08/03/2020	Em protestos pelo país, mulheres repudiam Bolsonaro e violência de gênero
08/03/2020	Manifestações ganham fôlego na América Latina no Dia Internacional da Mulher
Casos	
04/03/2020	Vítimas de violência doméstica, mulheres indígenas tropeçam em distância e idioma para denunciar
10/03/2020	Vítima diz que Testemunhas de Jeová ignoraram queixas sobre abusos sexuais
Condição feminina: panoramas, ponderações	
07/03/2020	Mulheres relatam pressão no trabalho após gravidez
07/03/2020	Meninas prestes a nascer têm a espera marcada por medo de abuso e barreiras
08/03/2020	Repudiar Polanski não é 'cancelar', mas dar um basta à cultura da hipocrisia
08/03/2020	Se há o que comemorar no Dia da Mulher, o avanço é lento diante de disparidades
Dados/porcentagens	
07/03/2020	No mundo e no Brasil, 90% têm preconceitos sexistas, diz ONU

Fonte: elaborado pela autora.

Uma visão geral do corpus

Depois de agruparmos o corpus em torno das categorias criadas, que dele mesmo emergiram, elencamos numericamente as ocorrências para que possamos ter um panorama da cadência dessas mês a mês. Assim, podemos apresentar um quadro geral das ocorrências durante o ano todo, a saber, de 8 de março de 2019 a 8 de março de 2020.

Tabela 1: Ocorrência de categorias analíticas (março 2019/março 2020).

	Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas	Casos	Condição feminina: panoramas, ponderações	Dados/ porcentagens
Março/2019	18	13	7	2
Abril/2019	5	2	3	1
Maió/2019	10	12	1	4
Junho/2019	3	29	12	1
Julho/2019	3	11	4	1
Agosto/2019	3	6	5	0
Setembro/2019	0	3	4	3
Outubro/2019	2	4	2	1
Novembro/2019	1	4	0	1
Dezembro/2019	0	3	2	1
Janeiro/2020	2	5	3	1
Fevereiro/2020	3	4	2	2
Março/2020	6	2	4	1

Fonte: elaborado pela autora.

CATEGORIAS MÊS A MÊS

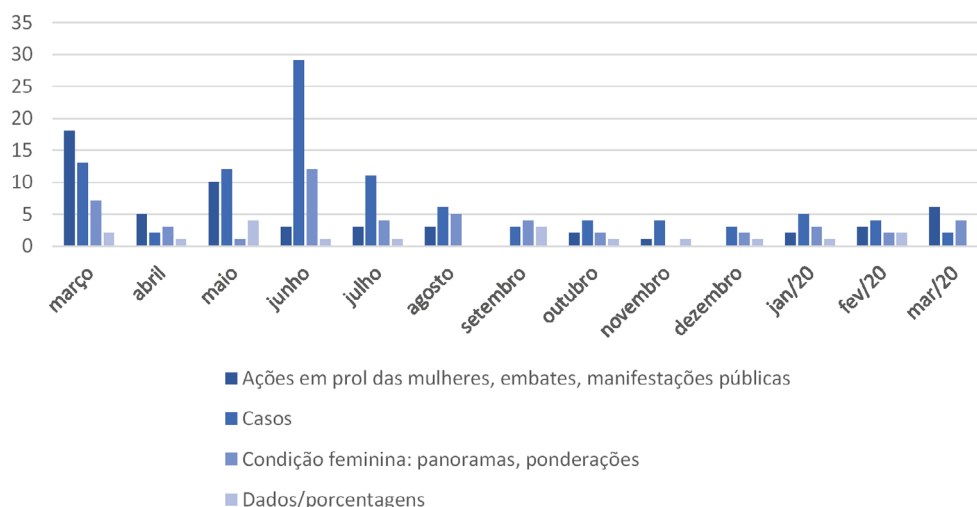


Gráfico 1: Ocorrência de categorias analíticas (mês a mês).

Fonte: elaborado pela autora.

No conjunto do ano de coleta chegamos ao seguinte quadro: Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas – 57; Casos – 98; Condição feminina: panorama, ponderações – 50; e Dados/porcentagens – 18.



Gráfico 2: Ocorrência de categorias analíticas (totais).

Fonte: elaborado pela autora.

Apontamentos

Começamos por anotar que, quando propusemos o projeto de pesquisa, não tínhamos a mais remota ideia das condições socioculturais que fariam fundo a todo o período em que a coleta de dados se dispõe.

De um lado, tivemos a crescente polarização das posições políticas, as exacerbadas campanhas realizadas a toque de *fake news*, as afirmações bombásticas e polêmicas do presidente Bolsonaro, a pandemia que se instalou com a Covid-19, a quarentena mundo afora, o crescente número de mortes, as disputas em torno de ações preventivas (com continuidade nos dias de hoje), ações preventivas sequestradas por posições políticas e, no limite, um quadro social muito diferente do que supúnhamos. Talvez esse quadro bem diferente tenha propiciado a vinda de situações insuspeitadas à tona, que aparecem à revelia nas páginas dos jornais. Passo a passo apresentamos agora nossas análises dos dados a partir das categorias em que estão arrolados.

Casos

Como o gráfico das ocorrências anuais nos mostra, a categoria Casos detém o maior percentual de notícias, a maioria delas durante os meses de março, maio, junho e julho. Em março comparecem os casos em continuidade, que já se arrastavam há algum tempo, com seus desdobramentos ou efeitos. Há matérias sobre as investigações do assassinato de Marielle Franco e sobre o julgamento e prisão de João de Deus. Neste último caso, vemos bem o efeito cascata (as vítimas que são estimuladas pelo consenso em torno da culpabilidade do agressor), pois novas acusações ainda surgem. Por exemplo, em 24 de março de 2019, temos “Mulher acusa João de Deus de estupro e tentativa de homicídio”.

Não podemos deixar de lado reverberações do movimento MeToo, pois, em 13 de maio 2019, é publicada a matéria “Cannes tem abaixo-assinado contra Alain Delon, que disse ter estapeado mulheres”. Ainda no começo do ano, temos as ocorrências de abusos sexuais, agressões e assassinatos que o jornal carrega nas tintas, aos modos de notícias sensacionalistas, sobretudo em termos de chamadas (em 29/3/2019, “Baterista é condenado a 27 anos de prisão por morte de mulher a marteladas”). É nesses delitos que vemos com clareza a circulação de discursos tragicamente tradicionais, através de consolidados imaginários sociodiscursivos sobre as mulheres. Isso porque os agressores frequentemente recorrem a argumentações para seus atos em função de uma “falha” da mulher. Eles mal se pensam infratores, porque suas vítimas fizeram por merecer, simplesmente por serem mulheres que, segundo eles, carregam características precisas: propensas a traição, desobedientes em relação a seus parceiros, sedutoras quando deveriam ser recatadas etc.

Mas também ficam muito claras situações marcantes em nossa cultura, ou talvez em combinação com as características e segmento social dos leitores do jornal. Trata-se do fato de que, apesar das estatísticas revelarem que “ao menos 119 mulheres foram mortas no Brasil em janeiro por causa de seu gênero” (matéria de 8/3/2019), há uma notória sub-representação desses casos nas matérias jornalísticas sob três aspectos: 1) o número de matérias é bem inferior ao número

de casos; 2) os casos relatados são ocorrências em meio a classe média; não há referências a assassinatos de mulheres em situação de rua, por exemplo; 3) os casos relatados, com exceção do jornalisticamente bem documentado assassinato de Marielle Franco, passam ao largo do assassinato/abuso, estupro etc. de mulheres negras ou afrodescendentes (apesar de que, pelos levantamentos, 68,6% das vítimas são negras ou pardas); presença dessas mulheres nos jornais está fortemente ligada à notoriedade pública ou posição institucional (como caso de Marielle).

Certamente há um silêncio que alude à discriminação/desimportância de gênero e de classe social. E, por falar em notoriedade, o que faz com que Casos estoure no gráfico de junho, respingando em julho e agosto, é a acusação de estupro levantada contra Neymar da Silva Santos Júnior por Najila Trindade Mendes de Souza. As matérias sobre essa acusação acabam por configurar nosso principal termômetro quanto ao teor dos discursos circulantes, aos focos de imaginários sociodiscursivos e ao ideal de respeito aos direitos humanos que orienta nossa cultura.

Em primeiro lugar, tais matérias procuram uma linguagem e composição isenta, atendo-se aos fatos com fidelidade e tratando a acusadora com a neutralidade do termo “suposta vítima”. No entanto, é de se notar que, desde a primeira notícia divulgada, em 1º de junho, o jornal dá voz a Neymar, a seus advogados e a seu pai, cujas afirmações ocupam destacado espaço nas matérias. Efeito da notoriedade do acusado ou a suposta vítima já foi posta de lado?

Com certeza testemunhamos um efeito de poder quando um jornalista é desligado de suas funções na Globo por ter fornecido número de celular do pai de Neymar ao advogado da suposta vítima. As subsequentes reportagens frisam o fato de que o encontro entre Najila e Neymar se deu em 15 de maio e ela só registrou sua queixa em 1º de junho, ênfase que coloca de antemão uma discrepância a agravar situação de Najila, como se a acusação fosse “coisa de caso pensado”.

Agora, em termos de filiação, seja ela por gênero, por profissão ou por partilha de um imaginário sociodiscursivo em que a mulher nunca é vítima, pois é

de antemão a culpada de algum plano maquiavélico, temos um exemplo na matéria de 2 de junho, dia seguinte à acusação, cuja manchete tudo diz: "Jogadores da seleção defendem Neymar após acusação de estupro". Certamente os defensores, antes que os fatos se demonstrem ou se verifiquem, concebem a relação entre homem e mulher como situação pautada pela sedução com o intuito de tirar proveito. Devem entender, nessas condições, que os homens estão sempre isentos de culpa, presas fáceis que são, e Neymar só pode ser inocente.

Assim, se as matérias tentam narrar as ocorrências com imparcialidade, entretanto deixam escapar esses sinais de um jogo de antigos estereótipos que são reiterados nos modos de contar assim como nas ações dos envolvidos nesse primeiro estágio em que ainda nada foi devidamente confirmado. Fora dessas reportagens no jornal, cria-se um clima de buchicho, nos comentários de leitores e nas redes sociais, que motivaram Contardo Calligaris a escrever, em sua coluna, "Najila, Neymar e os comentários. Muitos nem cogitam a possibilidade de que as mulheres tenham desejos sexuais".

Não sabemos qual das versões será comprovada pela Justiça, se uma puder ser. Tanto faz, esta coluna não é sobre o encontro de Najila e Neymar, mas sobre as coortes de homens que declararam seu apoio ao jogador: os que estiveram se manifestando na frente da delegacia durante o depoimento dele, os que se expressaram por Neymar e contra Najila online e os inúmeros que absolveram Neymar e condenaram raivosamente Najila, conversando nos bares e botecos.

A maioria desses comentários masculinos obedecia a uma mesma lógica: a mina vai até Paris com a passagem paga pelo cara e acha o quê? Na última hora ela diz que não quer? Ajoelhou, tem que rezar. É a mesma estupidez pela qual mulher de minissaia, se for estuprada, é porque queria mesmo.

É óbvio que qualquer um pode levantar no meio da reza e decidir que já rezou o suficiente. "Não é não" em qualquer momento. Mike Tyson forçou a barra com uma mulher que foi até seu quarto de hotel e disse não: ele passou três anos na cadeia.

Apesar dessa obviedade, dos botecos ao Palácio da Alvorada, há homens dispostos a desculpar Neymar desde já. O que os anima? A resposta é simples: o ódio pela mulher que está no centro e na base da cultura ocidental, sobretudo cristã.

Desde a história de Adão e Eva no paraíso terrestre, o mal vem ao mundo pela mulher tentadora. É com ela que a serpente conversa, e juntas elas tramam a perdição do homem. Se é que Neymar fez algo errado, ele não tem culpa, porque foi “tentado”. Coitadinho.

É tentando o homem que a mulher arma ciladas. É isso que as mulheres fazem, aliás: elas armam ciladas.

Os que evocam os enganos da “ardilosa” Najila, de fato, nem sequer cogitam a possibilidade de que as mulheres tenham desejos sexuais, tanto quanto os homens. Para eles, as mulheres apenas tentam os homens (os quais acabam assim desejando, mas sem que seja “culpa” deles). Ou seja, as mulheres não querem transar, nunca; o que elas querem é enredar os homens em cada tipo de armadilha: por exemplo, querem engravidar e ganhar pensão para o resto da vida.

Najila, para esses acusadores, é insuportável, pois, desde seu primeiro depoimento, ela declara sem hesitar que foi a Paris para transar com Neymar.

Onde já se viu? Uma mulher a fim de transar? Cuidado, deve ser uma cilada”. (CALLIGARIS, 2019)

E assim, Calligaris nos oferece o desenho de um imaginário sociodiscursivo que persiste, reverbera e insiste. Talvez possamos adensar essa representação do macho sempre isento, ou até mesmo do estupro como prerrogativa, recorrendo ao outro fato notório do mês de junho relatado na matéria do dia 13 deste mês “Por ordem judicial, Bolsonaro pede desculpas à deputada Maria do Rosário. Presidente foi obrigado a postar mensagem por ter dito que petista ‘não merecia ser estuprada’”.

Nos demais meses temos desdobramentos de casos antigos, reverberações a partir do movimento MeToo, várias acusações e condenações. Uma matéria de agosto capta nossa atenção e incide sobre essa ideia do estupro como prerrogativa ou ação masculina de direito, com circunstâncias que o isentam. Em 8/8/2019, temos “Tribunal absolve acusado de estupro com alegação que vítima estava bêbada. Duas juízas e um juiz decidiram, por unanimidade, inocentar o homem em segunda instância”. É assustadora a conclusão jurídica relatada na matéria, tanto mais por comportar duas juízas que, ignorando todas as provas, respaldaram o acusado:

Em julho deste ano, três juízes – entre eles duas mulheres – da 5ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul (TJ) entenderam que ele era inocente e o absolveram por unanimidade.

Cristina Pereira Gonzales, a relatora, João Batista Marques Tovo e Lizete Andreis decidiram que, apesar das provas, se a garota “bebeu por conta própria, dentro de seu livre arbítrio, não pode ela ser colocada na posição de vítima de abuso sexual pelo simples fato de ter bebido”. (SPERB, 2019)

Constatamos, com a captação dessa fase da ação judicial, e em relação a nossa cultura, a preservação de tradicionais representações do masculino e do feminino, com os papéis sociais e os estereótipos que lhes são atribuídos. Mais que isso, notamos a adesão das mulheres a preconceitos contra as próprias mulheres – afinal, mulher decente não bebe –, na forma como as juízas se manifestaram, desconsiderando provas bastante explícitas. No entanto, é preciso enfatizar que a própria matéria jornalística denota desconforto e descontentamento com os termos do julgamento.

Ações em prol das mulheres, embates, manifestações públicas

Na sequência das maiores incidências estão arroladas as notícias dessa temática/categoria. Concentradas nos meses de março e maio, elas obedecem a certo calendário de efemérides. Março, com o Dia Internacional das Mulheres, é o momento do ano em que todos, jornais, políticas públicas e políticos, estão preocupados em mostrar comprometimento com ações que beneficiem as mulheres em todos os setores sociais e, sobretudo, com ações que as protejam das variadas formas de abuso a que são submetidas. Assim, surgem expressões públicas de personagens com notoriedade e de grupos engajados em reivindicações para as mulheres.

É sob essa rubrica que vemos com clareza dois Brasis explicitamente declarados. Invocamos duas matérias de 8/3/2019. Numa, “Bolsonaro diz que cada uma das duas ministras vale por dez homens Em discurso no Dia da Mulher, presidente cita Bíblia e afirma que ‘mulher sábia edifica o lar’”, temos estampada uma visão tradicional e estereotípica das mulheres como seres “do lar”. É importante lembrar que, em outras declarações, o presidente, assim como vários de seu grupo político, reitera uma compreensão das mulheres que ignora muitos dos direitos humanos que nos orientam hoje em dia.

Ainda em 8/3/2019, outra matéria – “Marcha das mulheres em SP é marcada por críticas a Bolsonaro e homenagens a Marielle” – mostra o contraponto no ativismo feminino que condena ações do governo Bolsonaro enquanto reivindica justiça para as mulheres. A tão comentada polarização que nos acometeu nos últimos tempos se vê representada nos dois momentos acima mencionados.

Em 7/5/2019, destacamos a matéria “Ministério da Saúde veta uso do termo ‘violência obstétrica’” para mostrar que sob essa rubrica estão matérias com manifestações públicas, como decisões institucionais, que afetam de algum modo o universo feminino. No geral, são matérias carregam um forte teor de positividade, mostrando elogiosamente ações consideradas afirmativas. É marcante o sancionamento de leis, portarias etc. a favor das mulheres, como a relatada pela matéria de 3/7/2019, “Comissão do Senado aprova inclusão de prevenção à violência contra mulher nas escolas”.

O mês de julho justifica o tom de quase euforia diante de medidas positivas, pois, afinal, em 7/7/2019 uma matéria anuncia: “Câmara vê explosão de projetos para combater violência contra mulheres”. No subtítulo temos uma indicação comparativa: “Em 5 meses, atual legislatura soma ao menos 145 iniciativas; anterior propôs 50 no primeiro ano”.

Isolamos matéria de agosto (8/8/2019) por mostrar as mazelas de muitas ações em prol das mulheres, pois denota que leis esbarram em velhos preconceitos que vivem continuamente em nossa cultura: “Lei Maria da Penha deu frutos, mas falta sensibilizar juízes, mostra estudo do CNJ”. Há referências a providências internacionais em prol das mulheres. Para mostrar que o jornal não se restringe às reverberações do movimento MeToo, trazemos matéria desse teor, veiculada em 10/8/2019. Ela mostra medidas de enfrentamento aos tão comentados casos de estupro coletivo na Índia: “Passe livre a mulheres como medida para evitar estupros gera polêmica na Índia”.

Na continuidade das notícias sob a categoria Ações em prol das mulheres, temos, ao longo do ano e sobretudo nos últimos meses de 2019, relatos sobre o desdobramento das ações, seus interstícios e suas resoluções. Em 1º de

novembro, observamos a notícia de que “Grupo antiaborto acampa diante de hospital em SP para constranger vítimas de estupro”, num movimento reverso em relação à autonomia feminina.

De março de 2020, quando o primeiro ano da coleta se encerra, queremos destacar quatro matérias, cada uma delas com a peculiaridade de desenhar discursos que circulam em nossa cultura. Em 7 de março, com “Mulheres de direita veem 8 de março sequestrado pela esquerda e celebram com ações próprias”, o jornalismo anota segmento populacional que faz protesto com outros tons por não aderir a vários dos ativismos que costumam marcar presença no calendário oficial de comemorações. No mesmo dia, a matéria “‘Manifestações do Dia da Mulher’ ganham tom de resposta a ato pró-Bolsonaro” mostra bem a dimensão política que, extrapolando o âmbito feminino, se engata nos enfrentamentos e aproveita a ocasião para posicionar-se contra Bolsonaro, ou contra aqueles que saem em apoio ao presidente.

Como de hábito, alguma matéria deve mostrar, no Dia Internacional da Mulher, a bravura das mulheres em meio a condições desfavoráveis, à fragilidade que lhes é imposta por uma cultura que tem compactuado com a violência a que são submetidas: “Mulher, como inúmeras brasileiras. Marielles sobrevivem, apesar de violências e assédios”. A perspectiva internacional também é mostrada e comparece com a matéria, em 8 de março, “Mulheres turbinam protestos com dois dias de ato e greve na América Latina”. Quero anotar aqui que, na América Latina e mundo afora, onde foi possível manifestar-se, o Dia Internacional da Mulher foi marcado pelos manifestos em oposição a governantes do momento.

Condição feminina: panorama, ponderações

Essa categoria ocupa a próxima posição em termos de porcentagens. As matérias sob essa rubrica acontecem com mais frequência nos meses de março, junho e agosto, com presença irrelevante nos demais meses. Muitas vezes mostra a real condição feminina ao relatar evento paradoxal, por exemplo, a comemoração do Dia Internacional da Mulher em ambiente totalmente masculino, em 8/3/2019 “Com apenas presidentes homens, Bolsa promove evento sobre gênero”.

Sob essa categoria estão arroladas diversas reflexões sobre a condição feminina. Na matéria acima, podemos considerar que o jornal avalia tal condição, trazendo um caso que rompe com certo silêncio e a revela. Contudo, as reflexões mais importantes são trazidas na esteira de entrevistas, como a matéria de 8/3/2019, "Futuro do feminismo depende de reinvenção de masculinidade, afirma autora" em que Olívia Gazalé (2017) fala sobre seu livro (*O mito da virilidade*) explicando suas ideias sobre a identidade masculina, ontem e hoje. Igual situação é encontrada na da matéria de 6/5/2019, "Homofobia de hoje é resultado direto dos erros da esquerda, diz Camille Paglia", que traz entrevista com famosa e polêmica professora universitária, anti movimento feminista e ativista transgênero.

Algumas notícias trazem informações que nos levam a constatar a primazia do referencial masculino, como em 9/3/2019, "Obra aponta dano a mulheres gerados por dados enviesados". A matéria trata de pesquisas para produção de remédios que não fazem testes com mulheres, desconsiderando diferenças fisiológicas que podem levar a outros achados: surpreendente!

Sempre lembradas em data próxima ao Dia Internacional da Mulher estão as ponderações delineadas por Simone de Beauvoir, como um marco histórico. Em 10/3/2019, temos: "Após 70 anos, Simone de Beauvoir ainda mostra caminho da liberdade feminina".

Os modos no tratamento da condição feminina constituem outro fato que nos mostra a persistência dos preconceitos e do desrespeito. Por exemplo, em 30/5/2019, é reveladora a matéria "Juiz eleitoral compara mulheres que preenchem cota em eleição a 'aleijados'". Será que ele aplicaria essa terminologia a homens?

Por outro lado, em 6/6/2019, "Proibido no Brasil, futebol feminino já foi até atração de circo", temos referência ao passado da condição feminina que assume um viés anedótico, quando mostrada pela ótica de nossos dias. Novamente, algumas reflexões fazem emergir a consolidação de papéis femininos socialmente validados, os estereótipos que os determinam, em prejuízo de uma gama de representações sociais possíveis. Por exemplo, em 18/6/2019 temos, ainda que

contestatória, uma interrogação que confirma uma situação: “Por que as mulheres, e não os homens, são julgadas pela casa bagunçada”.

É relevante para nossas considerações o fato relatado em matéria de 1º de agosto “Famosas abusadas têm o benefício da dúvida, as imigrantes não, diz finalista do Pulitzer”. Trata-se de mostrar a discriminação por raça ou segmento social, por nós anteriormente apontada, que coloca as mulheres desses cenários em condições ainda mais precárias, pois invisíveis aos olhos da justiça e das mídias. Uma vez mais o que está posto em livros serve de baliza para pensar a violência contra as mulheres, como na matéria de 10/8/2019, “Estupro na literatura pode reforçar intimidação da mulher, diz escritora”.

Apesar das notações e alusões à fragilidade das mulheres em nossa cultura, há um quadro social, ao menos em declarações, a favor do respeito às mulheres. A matéria de 23 de outubro, “Paulistanos defendem lei dura e direitos de mulheres e negros, diz pesquisa” apresenta um panorama que aponta para transformações culturais em benefício das mulheres.

No mesmo registro encontram-se as matérias em 9/12/2019, “Estupro: um custo intolerável à sociedade, em 29/12/2019, e “Debate sobre armas ignora feminicídios”. Ambas alertam para situações de violência contra as mulheres, de forma bastante reivindicatória. A realidade das condições, melhor dizendo, das limitações e desrespeitos, nos confronta na matéria de 7 de fevereiro de 2020, “Assédio, estrutura precária e insegurança afastam mulheres de estádios”.

E a matéria em 8/3/2020, “Repudiar Polanski não é ‘cancelar’, mas dar um basta à cultura da hipocrisia”, muda o foco das discordâncias sobre o recebimento de prêmios por alguém considerado desrespeitador dos direitos das mulheres. Trata-se de anular toda forma de silenciamento, de acobertamento da infração, tal como honras concedidas a acusados de violência contra as mulheres.

Dados/porcentagens

Por último estão as notícias que tratam dos abusos contra as mulheres e os descrevem em termos de levantamentos e contabilização. A categoria

Dados/porcentagens funciona como um desenho da real situação pois traz os resultados dos mais recentes levantamentos em relação à violência contra as mulheres. O conjunto comporta maior incidência em março, abril e setembro. Em março, as matérias que trazem tais informações emergem, na maioria das vezes, em virtude do Dia Internacional da Mulher. A matéria de 8/3/2019, “71% dos feminicídios e das tentativas têm parceiro como suspeito”, traz histórias de perseguição e assassinato junto com amplas informações sobre a situação resultante de pesquisas. Anuncia que:

Levantamento feito pela *Folha* para marcar o Dia Internacional da Mulher, celebrado nesta sexta (8), mostra que 71% dessas mulheres [...] As estatísticas foram compiladas pela *Folha* a partir de um levantamento⁴ feito pelo advogado Jefferson Nascimento, pesquisador da USP, que se baseia em casos publicados na imprensa brasileira. A *Folha* analisou notícias e tabulou dados disponíveis sobre cada caso. São 119 mortes e 60 tentativas de feminicídio. A análise, que abrange crimes ocorridos em 25 estados, mostra que a mulher vitimada pelo crime tem, em média, 33 anos, e o agressor, um pouco mais: 38 anos. O inconformismo com o fim do relacionamento aparece entre os motivos mais citados para a agressão (18%), logo atrás de brigas, ciúmes ou suposta traição (25%). [...] Dos casos analisados pela *Folha*, pelo menos 11 culminaram no suicídio do agressor. Em 15 deles, crianças presenciaram o crime. [...] No levantamento da *Folha*, 47% dos crimes ocorreram na casa da vítima. A faca foi a arma mais usada (41%), seguida por armas de fogo (23%). Nos casos estudados, 74% dos crimes cometidos com armas de fogo resultaram em morte —contra 59% no caso de agressões a facadas. (CARAZZAI *et al.*, 2019)

No total, os crimes em janeiro de 2019 perfazem 179 casos, dos quais em 119 casos a mulher morreu e em 60 a mulher sobreviveu. O local da agressão é a casa da vítima em 47% dos casos, a rua em 20% dos casos. Dos tipos de armas usadas, destaca-se arma branca em 41% dos casos, arma de fogo em 23%, espancamento em 15% e asfixia em 9%. Resumimos os dados para oferecer aqui um quadro da situação em março de 2019. Mas, não podemos deixar de

4 Notemos que a pesquisa mencionada pela *Folha* corre em paralelo à presente pesquisa. No entanto, ela se diferencia por dois motivos principais: abrange um campo mais vasto (toda a imprensa brasileira) e prioriza a contabilização de casos.

acrescentar um outro dado trazido pela matéria de 23/3/2019, “Registros de crimes sexuais em coletivos de SP crescem 265% em 11 anos”.

De abril é preciso enfatizar um dado a que já referenciamos anteriormente, a saber, o olhar feminino preconceituoso em relação às próprias mulheres (matéria sobre julgamento de estupro no Rio Grande do Sul), que vem à tona na matéria de 14/4/2019, “Feminismo é mais bem avaliado entre homens que entre mulheres, diz Datafolha”.

Também destacamos o início de uma avalanche de casos específicos de violência contra as mulheres marcada pela matéria de 5/6/2019, “Morte de mulheres dentro de casa cresce 17% em cinco anos”. Ao lado disso, a matéria de 9 de setembro marca uma progressão, “Brasil registra 1 caso de agressão a mulher a cada 4 minutos, mostra levantamento”, reconfirmada por matéria de 26 de outubro, “Registros de estupro em SP têm 2º pior mês desde 2010”.

Em 7 de novembro, a matéria “Educação para a equidade de gênero não é ideologia, mas questão de direitos humanos, diz juiz” levanta explicitamente a questão da violência doméstica que vinha assomando, timidamente, aqui e acolá, mas nesse momento foi posta como situação premente. O dia 4 de dezembro nos brinda com mais um dado da violência contra mulheres: “A cada 20 minutos, 1 menina é vítima de estupro no país. Levantamento do Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostra que houve 50.899 registros de crimes contra jovens de até 18 anos em 2017 e 2018”. O dia 22 de fevereiro de 2020 sela tema que absorve toda a nossa atenção: “Feminicídio cresce no Brasil explode em alguns estados. Compilação inédita de dados mostra registro de 1.310 mulheres mortas por *violência doméstica* em 2019”⁵.

Breve arremate

Ao longo das matérias destacadas por serem mais representativas dos vieses assumidos nas narrativas dos fatos que colhemos junto à Folha de S.Paulo, estivemos passo a passo analisando e comentando os pontos indicativos da

5 Grifo nosso.

percepção do jornal e de nossa cultura sobre a violência contra as mulheres em suas variadas formas. No geral, detectamos um quadro de empenho, na sociedade, pela formulação de leis, dispositivos de apoio a vítimas, facilitação de denúncias, penalidades a infratores etc. Tudo indica que esse quadro é ponto consolidado nos discursos que circulam em nossa cultura e leva, efetivamente, a alguma proteção das mulheres no que tange a violência.

Naturalmente, faz parte desse quadro o próprio jornal em que as localizamos, já que houve escolha, posicionamento a favor, dimensionado pela opção de divulgação. Por outro lado, há matérias que apontam para uma realidade que parece desdizer o panorama favorável. No que trouxemos até agora, podemos bem ver as palavras de Olivia Gonzalé, aliás uma das entrevistadas pelo jornal: "Hoje em dia, a violação é severamente punida; no entanto, esse retorno da culpabilidade, que transforma a vítima em culpada, permanece uma constante" (tradução nossa)⁶.

Vimos essa situação de modo enviesado, nos relatos sob a categoria Casos, na referência à comprovada vítima que foi responsabilizada pelo ato do infrator (infrator absolvido), nas manifestações de apoio a acusado de violência, antes que qualquer prova, pelo sim ou pelo não, tivesse sido examinada. Contudo, de todo o nosso trajeto, o que talvez marque um discurso que circula em nossa cultura, na contramão das ações e discursos pelo respeito e pelos direitos das mulheres, seja a declaração que coloca o estupro como um "dom" a ser concedido somente a algumas mulheres, aquelas que o merecem.

É muito difícil afirmar, a partir de nosso estudo, o que seria prevalente em nossa cultura: as ações em prol do respeito às mulheres ou os abusos, a circulação de discursos por equidade ou a preservação de imaginários sociodiscursivos que as mantêm como indivíduos a serem, legitimamente, submetidos a abusos. No entanto, podemos afirmar com segurança que as duas posições se fazem presentes em nossos dias. Aliás, a julgar pelas notícias do final de 2019 e começo de 2020, é certo que os abusos, em certo contorno, tiveram substancial aumento.

6 "Aujourd'hui, le viol est sévèrement puni; pour autant, ce retournement de la culpabilité, qui transform la victime en fautive, demeure une constante". (GONZALÉ, 2017, p. 108)

Desde o fim de 2019, e fortemente assinalada no começo de 2020, mescla-se às matérias levantadas com nossas palavras chaves, um tipo específico de violência: a violência doméstica. Quanto a isso, recuperamos matéria de 22/2/2020, que nos diz: “Feminicídio cresce no Brasil e explode em alguns estados. Compilação inédita de dados mostra registro de 1.310 mulheres mortas por violência doméstica em 2019”. Com esse dado em mente, que nos levou a uma mudança de rumos, encerramos o presente trajeto anunciando um foco preciso para a próxima etapa de pesquisa, a saber, *violência doméstica* como nova e central palavra chave.

Referências

BOURDIEU, P. *Sobre a televisão: a influência do jornalismo e os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CALLIGARIS, C. Najila, Neymar e os comentários: muitos nem cogitam a possibilidade de que as mulheres tenham desejos sexuais. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 jun. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2019/06/najila-neymar-e-os-comentarios.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CARAZZAI, E. H. *et al.* 71% dos feminicídios e das tentativas têm parceiro como suspeito. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/71-dos-feminicidios-e-das-tentativas-tem-parceiro-como-suspeito.shtml>. Acesso em: 28. jun. 2021.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2008.

DUCROT, O. *Princípios de linguística semântica: dizer e não dizer*. São Paulo: Cultrix, 1977.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GAZALÉ, O. *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2017.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Atlas da violência 2017*. Brasília, DF: Ipea; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2017. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/170609_atlas_da_violencia_2017.pdf. Acesso em: 20 maio 2018.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1993.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

ORLANDI, E. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SPERB, P. Tribunal absolve acusado de estupro com alegação que vítima estava bêbada. *Folha de S.Paulo*, Porto Alegre, 8 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/08/condenado-a-dez-anos-de-prisao-por-estupro-motorista-e-absolvido-apos-recorrer.shtml>. Acesso em: 28 jun. 2021.

submetido em: 26 abr. 2021 | aprovado em: 3 maio 2021

**Micro-história italiana e jornalismo em
*Expectativa de vida: vinte anos e Mães
vivas de uma geração morta***

**Italian microhistory and journalism in
*Expectativa de vida: vinte anos and Mães
vivas de uma geração morta***

Francisco Aquinei Timóteo Queirós¹

1 Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Mestre em Letras: Linguagem e Identidade pela Universidade Federal do Acre (Ufac). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade e do curso de Jornalismo da Ufac. Líder do grupo de pesquisa Narrativa, Literatura e Jornalismo (Nalijor). Editor da revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura. E-mail: aquinei@gmail.com.

Resumo

O presente artigo é resultado das discussões desenvolvidas na tese intitulada "Brechas da narrativa e profundezas do cotidiano: micro-história italiana e jornalismo em *O olho da rua*, de Eliane Brum"². A investigação busca refletir sobre a prática jornalística de Eliane Brum em *O olho da rua*. O estudo propõe a aproximação entre a metodologia micro-histórica e os pressupostos do jornalismo, visando discutir a presença dos sujeitos comuns nas reportagens *Expectativa de vida: vinte anos* e *Mães vivas de uma geração morta*. Para tanto, a pesquisa ancora-se nos estudos de Carlo Ginzburg (2007), Carlo Ginzburg e Poni (1991), Jacques Revel (2010), Giovanni Levi (1992, 2016) e Henrique Espada Lima (2006).

Palavras-chave

Eliane Brum, micro-história, jornalismo, O olho da rua.

Abstract

This article is the result of discussions developed during the doctoral program called "Brechas da narrativa e profundezas do cotidiano: micro-história italiana e jornalismo em O olho da rua, de Eliane Brum". The investigation reflects on the journalistic practice of Eliane Brum in *O olho da rua*. The study proposes the approximation between the micro-historical methodology and the assumptions of journalism, aiming to discuss the presence of common subjects in the reports *Expectativa de vida: vinte anos* and *Mães vivas de uma geração morta*. Therefore, the research is anchored in the studies of Carlo Ginzburg (2007) Carlo Ginzburg and Poni (1991), Jacques Revel (2010), Giovanni Levi (1992, 2016) and Henrique Espada Lima (2006).

Keywords

Eliane Brum, micro history, journalism, O olho da rua.

2 A pesquisa busca investigar os sujeitos subalternos na prosa jornalística de Eliane Brum. No estudo, Queirós (2020) analisa dez reportagens presentes no livro *O olho da rua*. A pesquisa adota como aporte teórico-metodológico a micro-história italiana, tendo os estudos de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi como o *leitmotiv* para discutir a presença das pessoas comuns na tessitura da prosa jornalística. Os pesquisadores italianos servem de parâmetro para se analisar os contextos sociais, históricos e, por extensão, jornalísticos a partir do acesso aos estratos da cultura popular, focalizando o ponto de vista das classes subalternas. Desse modo, a micro-história se constitui como uma metodologia importante para o trabalho dos historiadores, especialmente por ajudar na reconstrução de trajetórias e biografias. Tomando-se a microanálise como caminho epistemológico, nota-se que os acontecimentos e fatos assumem uma dimensão social em que as narrativas engendram uma gama profusa de sentidos e promovem o aprofundamento dos aspectos históricos – adotando como termo central o indivíduo – em contraposição aos valores arraigados que colocam em primeiro plano a história social dominante. Compreende-se que a prática de Eliane Brum subverte os preceitos do paradigma jornalístico ao apontar para uma nova configuração de regras e postulados – entendida, nos termos do estudo, como micro-jornalística. A leitura minuciosa dos trabalhos de Carlo Ginzburg, Giovanni Levi e dos comentadores possibilitou definir quatro categorias de estudo para o *corpus* de *O olho da rua*: 1) redução da escala de observação; 2) descrição etnográfica; 3) paradigma indiciário; e 4) narrativa.

Introdução

Eliane Brum trabalha com o deslindamento dos sentidos culturais e sociais de variados sujeitos e grupos. Desse modo, a prática da repórter gaúcha afasta-se da lógica etnocêntrica, optando pelas realidades embaciadas, opacas, marginalizadas. Aproxima-se, portanto, das proposições analíticas defendidas por Ginzburg, Levi e Grendi – no que tange ao destrinchamento do estar no mundo, tendo por finalidade estabelecer um olhar concentrado sobre as pistas abandonadas pelos sujeitos sociais, suas histórias e seus relatos.

A microanálise emerge como uma importante matriz investigativa para a compreensão dos indivíduos e dos grupos frente às conexões econômicas, culturais e sociais. Lima (2006) remete à fortuna crítica de Edoardo Grendi para observar que o percurso delineado pela microanálise tenta compreender como se estabelecem os nexos de estruturação e integração dos contextos sociais, buscando “recuperar a espessura da sociedade por meio do estudo dos agrupamentos que a constituem” (LIMA, 2006, p. 197).

O interesse de Grendi não se apresenta como um dado apriorístico, mas direciona-se para a compreensão da dinâmica da mudança social. Nesse sentido, suas inquietações não estão vinculadas estritamente ao modo como a sociedade está organizada, mas em assimilar os processos que a afetam e a modificam. Sob a influência dos estudos de Fredrik Barth, Grendi delimita as formas assumidas pela sociedade por meio da construção de modelos “generativos” – que buscam dar conta do caráter inteligível e descritivo dos processos gerados a partir de uma situação histórico-social específica.

O caminho delineado por Grendi – aponta Lima (2006) – parte da antropologia econômica para a microanálise histórica. Guarda, nessa lógica, uma correspondência de procedimento, “pensando por meio das possibilidades e dos limites da análise documental” (LIMA, 2006, p. 198) e promove o “cruzamento intensivo de fontes nominais dentro de um contexto espacial circunscrito” (LIMA, 2006, p. 198).

Esses aspectos podem ser observados analogamente nas reportagens *Expectativa de vida: vinte anos e Mães vivas de uma geração morta*, presentes

no livro *O olho da rua*, de Eliane Brum. A microanálise possibilita – no âmbito do presente artigo – refletir sobre o exercício da prática jornalística, sobre as solidariedades, sobre as interações e, principalmente, acerca das dinâmicas de transformações sociais. O movimento permite reconstituir por meio do nome e da análise de práticas individuais o relato de contextos sociais diversos.

A força analógica que move as reportagens em estudo é conduzida pela energia cognitiva da abordagem microanalítica e pelo distanciamento das bases universalizantes referentes aos ambientes sociais. Lima (2006) assinala – em conversa com o pensamento de Grendi – que há uma intensificação das investigações microscópicas e, na mesma medida, a busca por compreender de forma aprofundada as relações contextuais.

Expectativa de vida: vinte anos

Na reportagem *Expectativa de vida: vinte anos* fica patente o direcionamento do olhar da jornalista Eliane Brum em direção a escala reduzida, circunscrita. A microanálise possibilita compreender o contexto relatado não a partir da tessitura dos estereótipos e lugares-comuns que rotineiramente revestem as representações sobre as favelas e as periferias. Pelo contrário, a mudança de angulação assumida pela repórter permite espiar a realidade sob a ótica dos sujeitos e de suas experiências – tendo por finalidade assimilar as incongruências, lacunas e problemáticas advindas de contextos sociais específicos.

No texto, Brum (2008) escrutina a vida de Sérgio Cláudio de Oliveira Teixeira, o “Serginho Fortalece”. Sérgio Cláudio é um dos dezessete rapazes que aparecem no filme *Falcão – meninos do tráfico*, exibido no *Fantástico* em 2006. Segundo Brum (2008), o documentário não mostrou na tela de TV uma realidade desconhecida para os brasileiros – da favela e da “pista” (dos condomínios) –, porém, impôs a necessidade de ver.

Ao discutir a realidade de “Serginho Fortalece”, Brum deposita uma atenção mais detida sobre a violência social vivida por uma grande parcela da juventude brasileira nas periferias e favelas do país. Para a autora de *O olho da rua*,

o documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde, exibido pelo *Fantástico*, possibilitou deslocar o olhar da posição de *assistir* (passiva) para o de *ver* (problemática).

A figura de Sérgio Cláudio de Oliveira Teixeira surge como microcosmo de um acontecimento que se repete em diferentes favelas pelo país. No Brasil, cuja expectativa de vida gira em torno de 75,5 anos, uma geração inteira de garotos pobres morre antes de completar vinte anos de idade.

Brum observa que o nome constitui sentidos, lugares e significados. O nome situa. Seguindo esse raciocínio, a autora de *A vida que ninguém vê* (2006) estruturou a reportagem *Expectativa de vida: vinte anos* sob o ponto de vista de "Serginho Fortalece". Ao refletir sobre a construção da matéria, Brum (2008) demonstra sua inquietação pela necessidade reiterada por novas fontes, pelo reexame do local narrado e pela complexificação constante da reportagem. A jornalista ressalta que se não fizer "esse derradeiro esforço, [...] fico remoendo a certeza de que perdi a melhor informação da matéria – e nem sequer vou saber qual é" (BRUM, 2008, p. 238).

Esse movimento de minúcias e desentranhamento pode ser observado na conversa que Brum estabelece com a tia de Fortalece – que confia à repórter que o nome escolhido, inicialmente, para o batismo do sobrinho seria "Gênesis":

Eu acabara de descobrir como contaria a história do único sobrevivente do *Falcão*. Pelos nomes – essa era a chave do texto e da vida. Já no primeiro registro o desejo da mãe foi ignorado pelo pai, que impôs seu próprio nome no cartório. E assim foi tecida, entre nomes e "vulgos" – desejos e destinos contidos em nomes e vulgos –, a história do sobrevivente. (BRUM, 2008, p. 238)

Andréa Cristiana Santos (2014) ressalta que a "descoberta" de grupos sociais subalternos no âmbito de práticas cotidianas colabora para o desvelamento de pistas na opacidade da realidade. Nessa acepção, ancorando-se na perspectiva ginzburgiana, Santos (2014) pondera que o nome atua na reconfiguração do vivido e no "resgate" das experiências caladas e apagadas.

De modo semelhante, Eliane Brum (2008) fia-se na compreensão dos traços, erros e espias para “apresentar” a realidade de “Fortalece”. Ao se ancorar no nome, a autora de *A vida que ninguém vê* adentra por meio da microanálise as zonas invisíveis do contexto social, articulando-as por meio do relato do vivido, de modo que Brum não se restringe à superfície da narrativa, mas se aprofunda na complexidade da vida humana.

Ao selecionar Sérgio Cláudio de Oliveira Teixeira para explicitar uma realidade, Brum se afasta da frieza das estatísticas – que apenas encarnam números desprovidos de um sentido social – e busca, pelo contrário, no confronto com a existência de “Serginho Fortalece”, compreender a representatividade e singularidade do sujeito, lendo-o a partir de seu mundo, nas margens da periferia e da favela, como sujeito histórico.

Ao articular a linguagem, as particularidades e apresentar o desenho social e cultural da favela, Brum propõe um relato que se distancia das representações estereotipadas da periferia. A constituição da narrativa jornalística não parte de um *a priori*, como algo dado e resolvido, mas como zona aberta, como território de disputa de sentidos. Para o deciframento da realidade, é necessário deslocar o campo de visão, ou, assumindo os termos propostos por Ginzburg, estabelecer um “novo modo de ver” (2007, p. 240).

A “formação” de “Serginho Fortalece” para o tráfico de drogas tem como referência a figura paterna. O pai foi expulso da favela porque cheirava mais cocaína do que o dinheiro que ganhava. Quando retornou, levou Fortalece para a boca. Aos dez anos, o menino já era o falcão (o olheiro, o vigia) do pai. Esse “seguir os passos do pai” vem marcado por representações de poder. Fortalece comenta na reportagem que o pai andava cheio de dinheiro e de mulheres – e que seu sonho era ser semelhante ao Sérgio pai.

Aos doze anos Fortalece segurou a primeira arma. Brum (2008) reconstrói o relato por meio da articulação e desentranhamento da linguagem de Serginho. Ao empunhar a primeira pistola, Sérgio Cláudio diz que se sentiu “um bambambã”, cheio de coragem e força. Os meninos que o agrediam com cascudos passaram

a respeitá-lo e as mulheres se aproximaram – “mulher se perde mesmo é por arma e por dinheiro. Mulher de favela, não sei mulher de fora. Mas de favela não pode ver um homem com uma pistola, um fuzil, um cordãozinho de ouro no pescoço” (BRUM, 2008, p. 194).

A arquitetura singularizada dos contextos sociais, culturais e históricos permite compreender a realidade experimentada por “Serginho Fortalece” como fluida e aberta. A escala reduzida propicia, também, focalizar com maior exatidão as complexidades, as incertezas e a representatividade de Fortalece. Esse percurso é observado quando Brum descreve as particularidades do menino do tráfico. A boca de fumo que Fortalece guardava, por exemplo, ficava ao lado da casa da avó:

O nome falcão, segundo MV Bill, vem de parte do Sudeste e do Sul do país. Emprestado de uma ave de rapina, no topo da cadeia alimentar, o título é glamoroso para uma atividade exaustiva, perigosa e muito mal remunerada. São apenas garotos com medo, de arma na mão. Fortalece trabalhava do meio-dia às seis horas, com meia hora de descanso no final da tarde, chovesse ou fizesse sol. Ganhava 350 reais por mês e, se dormisse no posto e a polícia ocupasse o morro, era executado pelos colegas. “Entrei no pó para conseguir ficar acordado. Era uma vida doida”, diz. Mesmo assim, dormia. A avó gritava, da janela, apavorada: “Polícia, polícia”. Fortalece então pegava o radinho, empunhava o fuzil: “Fortalece no ar. Uma viatura [...]”. (BRUM, 2008, p. 194-195)

A irmã Cibelle ficou encarregada de cuidar de Sérgio Cláudio quando a mãe morreu. Ela diz que Fortalece quase foi morto umas três vezes: “Uma vez me avisaram que estavam matando ele, afogando a cabeça dele. Eu estava tão cansada que disse para deixar matar. No outro dia fui só agilizar o enterro, mas ele estava vivo” (BRUM, 2008, p. 195). Raimunda, a mãe de Serginho, queria que o filho fosse palhaço. Brum (2008) conjectura que talvez por viver cercada pelos presságios que vinham “dos caras da boca” e da polícia, Raimunda quisesse manter o filho a salvo e vivo de alguma maneira. Quando Serginho Fortalece era mais jovem, Raimunda tentou levá-lo ao circo, entretanto não conseguiu entrar:

Muito antes dessa cena levou os três filhos pela mão até a porta de um cirquinho mambembe, daqueles quase tristes. Mas o dinheiro não deu. Fortalece não lembra, enfiou essa memória dóida não sabe onde. Cibelle recorda bem. “A gente chegou até bem pertinho da lona, que estava entreaberta. A gente viu os palhaços e um homem puxando um elefante”, diz. “Aí a mãe não conseguiu pagar, coitada. O Sérgio Cláudio era pequeno. Chorou tanto, tanto, parecia que nunca mais ia parar”. (BRUM, 2008, p. 198)

A partir de Fortalece, Brum empreende uma complexa reflexão sobre a realidade do tráfico de drogas e dos jovens “falcões” que empunham pistolas e fuzis para defender a boca de fumo. Distante dos maniqueísmos que direcionam o campo de visão para termos essencialistas, centrados em antinomias frágeis como “bem” e “mal”, o relato da repórter gaúcha nuança as diferenças existentes entre os “brasis” do morro e os “brasis” do asfalto. Compreende-se, dessa maneira, que Brum não enxerga a realidade como um dado acabado, mas como problemática, como pergunta incômoda, como interpelação do olhar. Esse raciocínio perpassa a narrativa que a autora de *O olho da rua* tece sobre a realidade de Sérgio Cláudio – o que resulta na cartografia de um conjunto de mapas sociais e na reconstrução de uma história individual.

Mães vivas de uma geração morta

De modo semelhante, na reportagem *Mães vivas de uma geração morta*, Brum perscruta a realidade do tráfico de drogas com a finalidade de compreender o ponto de vista das que restam, das que sobrevivem à morte dos filhos – as mães. A autora de *A vida que ninguém vê* focaliza na narrativa os retratos de Selvina Francisca da Silva, Maria Fátima da Silva Souza, Enilda Rodrigues da Silva, Josefa Inácio Farias, Eva Sebastiana Araújo, Graça Mary Azevedo Carneiro, Helena Silva Cruz e Francisca Maria da Silva Porfírio – oito mães vivas de filhos perdidos.

De acordo com Mauro de Souza Ventura e Tayane Aidar Abib (2016, p. 341), o relato proposto por Brum aprofunda o conhecimento sobre o cotidiano das “mulheres que perderam seus filhos para o tráfico e que, tantas vezes, pela visão já estereotipada que circula nas mídias, foram despessoalizadas e tratadas como invisíveis”.

A autora de *O olho da rua* destaca que a opção por relatar a guerra do tráfico de drogas sob o ponto de vista do testemunho das mães implica no exercício respeitoso de abertura do olhar para ver. Brum (2008, p. 241) salienta que o grande desafio que se apresenta ao jornalista é o de perceber “a realidade invisível – ou deliberadamente colocada nas sombras. Olhar para ver é o ato cotidiano de resistência de cada repórter, de cada pessoa”.

Para abarcar as nuances e profundidades da realidade social, Brum (2008) coloca em evidência a necessidade da “complicação” da pauta como diretriz de inteligibilidade para os contextos jornalísticos e, por extensão, históricos e culturais. Desse modo, a reportagem *Mães vivas de uma geração morta* concede a Brum as chaves para uma leitura a contrapelo, isto é, para contestar uma visão universalizante e totalizadora presente no sintagma “mães de bandido”.

Giovanni Levi (2016) observa que a micro-história resgata a complexidade das investigações, distancia-se das leituras esquemáticas e gerais e centraliza as análises nos comportamentos, escolhas e solidariedades histórico-socioculturais. De forma análoga, Brum (2008) direciona o exercício de sua prática para desvelar novas realidades e novos sujeitos. Ao selecionar as mães dos meninos do tráfico, a repórter pretende lançar luz sobre uma realidade atravessada por preconceitos, estereótipos e lugares-comuns.

Para a jornalista gaúcha, as mães dos meninos do tráfico são clivadas por duas indicações antagônicas. De um lado, servem para cuidar dos filhos da classe média, de outro, são marcadas pelo insucesso de cuidar dos próprios filhos. Atravessam as “fronteiras” da favela e da periferia “para prestar serviços que os de cá não querem fazer” (BRUM, 2008, p. 242). Da mesma forma, elas têm acesso a empregos mais precários e o ingresso aos territórios privilegiados da educação, da saúde e da dignidade lhes é negado. Nesses espaços, assevera Brum, as mães dos jovens são estrangeiras.

A autora de *A vida que ninguém vê* explicita que a reportagem *Mães vivas de uma geração morta* foi elaborada tendo no horizonte a configuração de um olhar atento, respeitoso e ético, ou seja, uma contemplação detida e inclinada para

as mães, buscando não só observá-las, mas efetivamente vê-las. Para garantir o desvelamento e a contextualização da realidade das oito mulheres, Brum recorre à reconstrução dos momentos, situações e contextos. A finalidade é “descobrir” novos significados sociais:

A cada narrativa busquei contar não só das palavras, mas da forma de falar, dos gestos que desmentiam o que era dito, das repetições, das negações, dos silêncios. Como Eva da Brasilândia, que repetia três vezes o final de cada frase – e dizia que não sentia mais dor chorando. Eu queria dar ao leitor a oportunidade de ver pelos meus olhos os detalhes, as texturas, as ausências e os excessos de seu inferno pessoal – e também todas as nuances do que as fazia sobreviver. (BRUM, 2008, p. 242-243)

A reportagem de Eliane Brum (2008) aproxima-se da perspectiva assinalada por Levi (2016) da busca por um “resgate da complexidade”. O autor de *A herança imaterial* assinala que a micro-história atua na constituição dos momentos, acontecimentos e das realidades individuais sob o prisma da observação detida e singularizada dos sujeitos sociais, restaurando por meio da discussão e reflexão o peso e os matizes esmaecidos dos indivíduos. Conforme Levi, a microanálise possibilita tomar os fatos e os indivíduos como parâmetros para “a complexidade dos contextos nos quais os seres humanos agem” (LEVI, 2016, p. 23).

Aludindo ao pensamento de Ginzburg e Poni (1991), apreende-se que Brum se serve da articulação da escala reduzida e dos arranjos nominais para coser uma delicada trama em que estão dispostos problemáticamente os indivíduos e os distintos estratos sociais. Em *Mães vivas de uma geração morta*, a repórter busca compreender, precisamente, quem são essas mulheres, que histórias seus rostos carregam e como sobrevivem ao “legado” da morte dos filhos.

Ao se contrapor às balizas do paradigma jornalístico, Brum opta por um percurso marcado pela compreensão dos conflitos sociais, pela complexidade, pelos vínculos, escolhas e pontos de vista. O encadeamento desse arranjo emerge na escrita da jornalista gaúcha como “perturbação” e “desordem”, e não como uma hierarquia asséptica dos estamentos sociais.

Partindo da perspectiva de “desacomodar”, “perturbar” e “inquietar”, Brum (2008) enreda os fios da vida das oito mães. O que as une, ressalta a repórter, é a relação umbilical de mulheres que “geram soldados – jamais comandantes – para a narcopátria” (BRUM, 2008, p. 204). Os jovens são mortos por tiro, faca e granada, transformando a exceção dos dias em naturalizada repetição cotidiana. Ao sepultar um filho após o outro, “estas mulheres são lançadas um passo além da insanidade” (BRUM, 2008, p. 204).

A partir do estranhamento e do esforço para ver, isto é, da conjunção da busca por uma compreensão e por uma complexidade é que Brum vai revelar as vozes das mães dos mortos pelo tráfico. Uma dessas mães é Selvina Francisca da Silva, de 74 anos, moradora da Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal. Selvina deu à luz doze filhos. Quatro foram mortos por tiro. Cinco morreram por doença. Um está desaparecido. Sobraram dois. Ao elaborar o relato sobre Selvina, Brum (2008) reconstrói sua vida de perdas. Primeiro lhe foram as unhas, os dedos das mãos e dos pés. Depois o seu corpo foi marcado por queimaduras, acidentes e doenças. Contudo, como afirma Brum (2008), a dor que aflige Selvina é a da “morte sem esquecimento” dos filhos que foram assassinados.

Compreende-se, a partir de Selvina, que a redução da escala de análise possibilita a apreensão de novas realidades e o aprofundamento da vida dos sujeitos ao corroborar uma leitura intensiva dos contextos socioculturais marginalizados e invisibilizados. Desse modo, ao tecer o relato sobre a vida de Selvina, Brum a desloca da semântica que a sobredetermina – pobreza, “mãe de bandido” – e lança sobre ela um olhar de respeito e uma escuta, que a aproximam das margens cognoscíveis e complexas das instâncias sociais. Esses aspectos podem ser percebidos no fragmento que segue, em que é apresentado o desenho social e histórico da moradora da Ceilândia:

Chegou antes da inauguração de Brasília, mas nunca encontrou lugar. Selvina teve acesso ao Plano Piloto apenas como empregada doméstica. Só entrava na arquitetura de Oscar Niemeyer para servir. Andou de invasão em invasão até fincar os pés incompletos na Ceilândia. Na cidade-satélite, benze o povo sem saúde. Em troca, não a deixam morrer de fome.

Conseguiu enterrar três dos quatro filhos assassinados “no cemitério do plano, o mesmo de Juscelino”. A última sepultou na cidade-satélite, brigando porque não podia pagar o preço exigido. “Sou brasileira e vou enterrar minha filha no Brasil nem que tenha de cavar uma cova fora do cemitério”, disse ao encarregado.

Selvina é interrompida pela neta mais velha, órfã da filha assassinada em 25 de março num tiroteio entre traficantes. Tem dezessete anos. Está grávida. “Vó, minha bolsa estourou. Preciso ir pro hospital. Estou perdendo sangue”.

A menina geme apertando a barriga espichada. O pai da criança está preso por assalto. Pela manhã, não havia o que comer. Selvina é dura no seu desespero: “Se aquieta, menina, que eu não tenho dinheiro. Vai ter que esperar”.

Ergue as mãos mutiladas para o céu: “Meu comandante me disse que eu não temesse a ninguém...”. (BRUM, 2008, p. 206-207)

Nesse caminho, ao observar as antinomias, as arestas e as lacunas deixadas pelo testemunho de Selvina, Brum (2008) articula algo próximo do que é defendido por Levi (1992). Para o autor de *A herança imaterial*, não se pretende abdicar do conhecimento individual em favor de uma “generalização mais ampla” e teleológica, mas, pelo contrário, direciona-se para acentuar “as vidas e os acontecimentos individuais” (LEVI, 1992, p. 158).

Sob esse ponto de vista, Eliane Brum (2008) procura conferir sentido à textura das palavras, das ausências e das assimetrias que povoam o mundo de Selvina. A maneira encontrada pela autora de *A vida que ninguém vê* para que a moradora da Ceilândia pudesse ser notada para além das paragens de seu “mundo” situa-se na problematização dos contextos vivenciados e experimentados pela personagem e na compreensão de sua voz-testemunho. Selvina emerge como moduladora de um mapa social, cultural e histórico. Sua fala enuncia uma experiência habitual e corriqueira – quase sempre escondida nas brumas regulares do jogo cotidiano:

“Tenho muita lágrima. Choro de dia, choro de noite quando alembro que não tenho mais meta. Quatro filhos matados, um sumido. Quando morreu o terceiro, eu achei que fosse morrer também. Encomendei uma

mortalha de tergal branco, muito bem costurada. Quem morreu, numa rixa de traficantes, foi minha filha. Botei nela a minha mortalha. Agora mandei costurar outra, mas azul. Agora eu quero ir de azul. Mortalha azul, caixão azul. Sou apaixonada pelo tempo. Esse mundão que Deus tem pra cima. Azul. Acabou tudo. Esse mundo foi ilusão". (BRUM, 2008, p. 229)

Em diálogo com Levi (1992), entende-se que a vida de Selvina e das demais mães é lida a partir do contexto da violência, da vulnerabilidade e da perda. Ao focalizar os percursos individuais, o relato de Brum desnuda uma variedade de experiências sociais, de modo que se processa uma exegese a partir das margens, dos anônimos e das dores inauditas. Nessa lógica, constata-se que a microanálise interpela os indivíduos, permitindo a composição de uma racionalidade e de uma complexidade dos fenômenos sociais. A investigação afasta-se de uma visão cartesiana de apreensão do mundo e assume, como indica Revel (2010, p. 438), "o problema da variação de escala e dos efeitos cognitivos que podem ser-lhe associados".

Ventura e Abib (2016) ressaltam que a prática adotada por Eliane Brum se desvencilha das injunções tradicionais da atividade jornalística e materializa por meio da escrita um diálogo aprofundado sobre as problemáticas sociais. É o que pode ser notado no relato sobre Eva Sebastiana Araújo, de 55 anos, da Brasilândia, zona norte de São Paulo. Com os três filhos mortos, Eva fia-se na ideia de esquecimento, como se não lembrar aplacasse a rotina de dores.

Compreende-se que a base analítica utilizada por Brum (2008) se reveste de sensibilidade e solidariedade, ao trazer para a superfície o relato, os detalhes e as nuances do outro contrastante encarnado em Eva Sebastiana Araújo. Entende-se, assim, que reduzir a complexidade da existência de Eva ao sintagma "mãe de bandido", apenas simplifica-a sem entendê-la, ao reforçar, exclusivamente, uma faceta dentre todas as possíveis. Desse modo, ao apresentar a perspectiva das mães, Brum descondiciona o olhar:

Noite e dia ela ouve um tambor dentro da cabeça. "Eu todo dia olho pro céu e não acredito que estou aqui e não no hospício. Não acredito, não acredito, não acredito", diz. Eva repete pelo menos três vezes o final das frases. Como se precisasse repetir para acreditar. Avisa que esqueceu tudo. "Depois que perdi esses meninos meus, minha cabeça está tão ruim que não

lembro mais de nada, nada, nada”, ressoa. “Pedi muito a Deus que tirasse a memória”. E então lembra de tudo, cada detalhe. Aos 55 anos, o que Eva perde não é a memória, mas os dentes. Desde que o terceiro filho morreu, eles amolecem e caem. “Pronto. Perdi tudo. Morreu tudo. Tudo, tudo, tudo.”

Ao iniciar sua narrativa de morte, Eva avisa: “Fiquei fria, não choro mais, não sinto mais nada. Nada, nada, nada”. Então começa a chorar e não para mais até o ponto final. A história de sua vida sai encharcada. Zeus, na mitologia grega, compadeceu-se do pranto de Níobe, cujos sete filhos e sete filhas foram mortos. Na lenda ele transformou aquela mãe numa rocha que verte água. Foi a forma encontrada pelos antigos para representar a dor sem nome. Mães que perdem filhos assassinados são pedras que choram. (BRUM, 2008, p. 207-208)

A compreensão minuciosa sobre as mães dos mortos pelo tráfico possibilita o avizinhamo de suas histórias e de seus rostos. Ventura e Abib (2016) pontuam que o relato de Brum, distante dos postulados que configuram a prática jornalística hegemônica, corporifica a presença do outro como uma interpelação ao leitor, arregimentando as texturas e as vozes dissonantes. De forma que em *Mães vivas de uma geração morta*, o reconhecimento não emerge como mero enunciado, mas como expansão do “olhar que olha para ver”, numa aliança reflexiva de sensibilidades, diálogos, afetos e perplexidades.

Brum (2008) se afasta dos ditames hierárquicos de relacionamento com as fontes, sua postura busca trazer para o relato da reportagem as vivências, a oratura e o universo linguístico e simbólico das personagens. Para alcançar esse objetivo, a autora opta por uma escuta atenta e rigorosa das entrevistadas.

Esse posicionamento pode ser verificado no desenho sobre a vida de Graça Mary Azevedo Carneiro, moradora da zona norte do Rio de Janeiro. Os três filhos foram mortos, só restaram os netos. Graça diz que vive em um país cindido – não há formalmente uma fronteira dividindo a favela do asfalto; contudo, ela permanece presa a uma redoma invisível de impossibilidades. Graça fala que não tem dinheiro para sair da favela e que se sente aprisionada. Aponta que para além dos limites da comunidade, ninguém percebe a guerra cotidiana a que todos estão sujeitos: “Eu sinto tanto medo, o tempo todo. Queria me esconder embaixo da terra. Embaixo da terra eu me sentiria segura” (BRUM, 2008, p. 210).

Verifica-se também com Josefa Inácio Farias e com Francisca Maria da Silva Porfírio a articulação sinuosa de uma estatística que se repete. O filho de Josefa foi morto supostamente pela polícia. Brum (2008) apresenta para o leitor o depoimento completo da mãe. A finalidade é estabelecer uma proximidade social, afetiva e complexa com a realidade do outro:

Os tiros começaram desse lado da favela logo cedo. Mandei minha filha procurar saber. Ela encontrou o irmão morto. Encurrallaram ele. Levou um tiro na barriga que atravessou. Disseram: o único trabalho que vão ter com esse aqui agora é enterrar. Guardei a roupa encharcada de sangue do meu filho. Era um menino bom. Bateram nele. Tava todo roxo, o braço quebrado. Quando vi o rosto dele assim, no caixão, perdi coragem. Era eu que tinha de ir primeiro. (BRUM, 2008, p. 225)

Ao mesmo tempo em que tece uma geografia da violência, o relato sobre as mães possibilita pensar o jornalismo próximo ao que é defendido por Sylvia Moretzsohn (2007), como conhecimento específico associado à vida cotidiana e ao esclarecimento. Desse modo, busca-se “identificar as possibilidades e as limitações dessa prática profissional, confrontada com as condições de produção dominantes” (MORETZSOHN, 2007, p. 29).

Infere-se, por conseguinte, que a orientação para o esclarecimento “já pressupõe a necessidade de um recuo para a reflexão” (MORETZSOHN, 2007, p. 29). O olhar desacomodado observado na prática de Brum encaminha-se para o desvelamento de realidades costumeiramente naturalizadas. O relato verificado na reportagem *Mães vivas de uma geração morta* se distancia da fixidez do discurso colonial apontado por Homi Bhabha (2013, p. 117) na “construção ideológica da alteridade”. Logicamente que o discurso do colonialismo é ambivalente e se expressa sob o signo de uma distinção cultural, racial e histórica. Desse modo, o discurso colonial encontra eco no que se define como estereótipo, ao configurar

[...] uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso. (BHABHA, 2013, p. 117)

Na reportagem *Mães vivas de uma geração morta*, são observados os dois movimentos. O primeiro que se inter-relaciona ao pressuposto aventado por Moretzsohn (2007), da necessidade de uma desnaturalização dos fatos. E o segundo que aponta para a ambivalência do discurso colonial em diálogo com a leitura empreendida por Bhabha (2013). Tomando de partida os dois arranjos, constata-se que a realidade das mães se encaminha para a complexidade da vida social nas comunidades e nas favelas, de um lado; e para o entendimento de uma resistência política e cognitiva, de outro.

Ao focalizar a investigação sobre a trajetória individual das mães, emergem realidades como a de Francisca Maria da Silva Porfírio. Sob o vértice das margens, a reportagem arquiteta contextos e referenciais comumente elididos dos espaços de debate, visibilidade e conhecimento.

Francisca trabalhou dos dez aos 48 anos em casa de família, no Rio de Janeiro. Sua carteira de trabalho nunca foi assinada. Uma vida inteira sem o mínimo de salário. Brum (2008, p. 210) narra que quando Francisca sofreu um infarto “não teve direito a pensão nem aposentadoria”. O filho, antes de ser assassinado, desempenhou atividades como açougueiro, gari, entregador de verduras e fez curso de segurança. Entretanto, depois de um ano sem emprego, virou traficante:

Durou um ano vivo. “Ele ganhava 1.500 reais por semana. Pagava meus remédios, passagem, prestação do guarda-roupa, gás, tudo”, diz Francisca. “Não era o que eu desejava para ele. Sonhava que fosse mecânico. Mas eu aceitava o dinheiro porque não tinha opção.”

Ao chegar do trabalho, o filho deixava o fuzil no portão. Como se fosse a caixa de ferramentas. “Meu filho, não quero esses brinquedos perigosos dentro de casa”, Francisca dizia. Como bom filho, ele obedecia. Enquanto ela tirava o almoço, ele tomava banho. Francisca lavava e consertava suas roupas, velava o sono. Só quando os fogos pipocavam na favela, avisando da entrada da polícia, a mãe era obrigada a lembrar que a empresa em que o filho trabalhava não era comum. Nem legal.

Em março, ele não voltou. “Desde que morreu, estou sem dinheiro para comprar todos os remédios, a prestação dos óculos venceu. Ficou tudo difícil”. Francisca começa a contar como o filho morreu e passa mal. Diz que é o coração. A filha corre, lhe dá remédio. “Quem mora no asfalto

tem medo de nós, acha que gente da favela é bicho”, diz a garota. Falta o ar a Francisca. (BRUM, 2008, p. 210-211)

Recorrendo ao pensamento de Igor Sacramento (2014), constata-se que a vida de Francisca, assim como das outras mães, é tecida sob o ponto de vista de uma “biografia dialógica”. Nesse processo são acionados os movimentos individuais, relacionando-os a conjunturas sociais específicas.

Para Sacramento (2014, p. 165), a trajetória individual é cruzada por algumas balizas. A primeira delas aponta que o processo de constituição do indivíduo é “sempre semialheio”, porque emerge de contextos “dialógicos de produção de sentidos”. Do mesmo modo, as ações de consumo, produção e circulação que caracterizam as materialidades e linguagens de uma vida despontam como “prática discursiva dialógica”, isto é, atuam na definição social, cultural e histórica do sujeito. Em diálogo com Bourdieu, Sacramento enuncia mais um ponto: o fato de que a trajetória individual não deve ser percebida no âmbito de uma universalidade e totalidade, mas, pelo contrário, a partir das possibilidades, frestas e negociações. Sacramento explicita ainda que

4) a trajetória individual é um evento vivo, justamente porque se trata de um pôr em ação discursos, interesses e motivações que têm localizações sociais e históricas distintas que, nessa complexidade performática, forma um todo orgânico e múltiplo; e 5) as formas de sociabilidade e relações com outros indivíduos são mediadas pelas conjunturas e estruturas existentes e atuantes no interior de determinado campo e em dada situação [...]. (SACRAMENTO, 2014, p. 166)

Maria, de 48 anos, é ex-operária. O filho entrou para o tráfico aos doze anos como “avião”. Por conta da dependência, aos dezessete já não servia para o negócio. Maria relata que o filho morreu aos 25 anos, devido a um desentendimento com o traficante. Perdeu a vida por um real. Quando o filho ficou incontrolável e começou a destruir as coisas de casa, todos foram embora, Maria ficou.

Ela internou o garoto em clínica, bateu, gritou; contudo, não houve forma de afastá-lo das drogas. Maria fala que quando notou que não havia maneira de distanciá-lo do crack, arrumou “um lugar em casa só para ele usar a pedra sem

que ninguém visse, porque não tinha dinheiro pra tirar ele da cadeia” (BRUM, 2008, p. 212). Como forma de entender o universo problemático dos garotos envolvidos com o crime, Brum (2008) desnuda o relato de Maria, deixando-a falar e organizar os sentidos de seu sofrimento e de sua vida:

“Um dia eu não suportei. Só tinha eu e meu filho dentro de casa. Ele tinha catorze anos. E eu não sabia mais o que fazer. Decidi botar fogo em nós dois. Saí de casa pra comprar álcool. A dona da mercearia viu como eu estava e não quis me vender. Então fui bater na outra mercearia, mas estava fechada. Voltei para casa, me deitei na cama e não me lembro de mais nada. Os vizinhos disseram que eu comecei a gritar. Eu sabia que meu filho ia acabar morrendo. Era insuportável. Aconteceu anos depois. Foi assassinado pelo traficante. Eu juntei o corpo do meu filho do chão. Lembrei que o sonho dele era doar os órgãos. Só prestaram os rins e as córneas. O resto a pólvora estragou. Era daquelas balas que explodem por dentro”. (BRUM, 2008, p. 221)

De modo semelhante, Brum (2008) revela os detalhes da realidade da lavadeira Enilda Rodrigues da Silva, de 44 anos, da periferia de Fortaleza, no Ceará. Ao se deter na compreensão localizada e singular da personagem, a autora de *O olho da rua* possibilita ao leitor se aproximar e conhecer as bases do universo, os traços do cotidiano e as experiências dessa mãe.

Enilda começou a pagar o caixão do filho com o rapaz ainda vivo. Todos os meses ela pagava quinze reais pelo carnê. O valor correspondia a pouco mais da metade do que ela ganhava para lavar, engomar e passar. O filho morreu aos vinte anos, pouco antes do Natal. Brum (2008) relata que Enilda empenha-se agora no pagamento do caixão do filho de dezenove anos que “ainda está vivo”.

A partir da observação reduzida da realidade de Enilda, a autora de *A vida que ninguém vê* desvela ao leitor as marcas de uma geografia social caracterizada pelo apagamento, pela vulnerabilidade e por uma subalternização das histórias comuns, das pessoas simples, dos sujeitos colocados à margem.

A vida de Enilda, em específico, é caracterizada por Eliane Brum como um “conto de horror”, porque somente o horror pode simbolizar o desespero “de uma mãe que compra o caixão de filhos com saúde e menos de vinte anos de idade” (BRUM,

2008, p. 213). Nessa direção, Brum (2008) compreende que a compra do caixão representa para Enilda a possibilidade de conferir dignidade para os filhos – dignidade não alcançada em vida, mas, paradoxalmente, encontrada na morte:

Não encontrasse um sentido, Enilda não suportaria a insanidade contida no ato de pagar adiantado os sete palmos de chão de um filho após o outro. São perguntas simples que cruzam a cabeça nessa hora. Como ela esfrega, engoma e passa mais de setenta peças de roupa, na mão, e ao final ganha 25 reais? Como seu marido acorda às três da madrugada para fazer pão até a noite para receber oitenta reais por mês? Não seria essa a notícia? Que eles ignorem a exploração explícita do trabalho, a indignidade de suas condições de vida, e decidam que seu ato de resistência é ser honesto? (BRUM, 2008, p. 215)

A adoção da microanálise aprofunda a realidade das oito personagens presentes na reportagem *Mães vivas de uma geração morta* sob o vértice da apreensão da experiência social. Em conversa com o pensamento de Revel (2010, p. 438), confirma-se que “reduzir o campo da análise significava [...], dar os meios de colocar em relação e [...] de integrar as diferentes dimensões dessa experiência social”. Em contiguidade com esse pensamento, Brum (2008) assevera que a reportagem possibilitou a aproximação dos diferentes brasis – das favelas e das periferias com o Brasil do “asfalto”.

Considerações finais

Observa-se que o percurso jornalístico delineado por Eliane Brum se guia por uma proposta de tessitura de visibilidades que, *pari passu*, engendra algo próximo daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2010) define como postulado de resistência epistemológica. Compreende-se que ao enunciar realidades e sujeitos sombreados por discursos hegemônicos, Brum (2008) evidencia distintos saberes culturais e históricos – permitindo a emergência singularizada de sensibilidades individuais e de grupos sociais.

Os arranjos microanalíticos observados na prática de Brum problematizam lugares e sujeitos cujas histórias são marcadas por rígidos parâmetros de opacidade.

Ao atravessar os limiares que opõem “favela” e “asfalto”, é possível estabelecer uma proximidade e se abrir para conhecer experiências obliteradas social, cultural, histórica e jornalisticamente. Esse movimento é observado em *Expectativa de vida: vinte anos* e em *Mães vivas de uma geração morta* quando o olhar da repórter considera respeitosa e detidamente as nuances do mundo habitado pelos personagens.

Pensar a narrativa jornalística de Eliane Brum a partir do arcabouço teórico da micro-história italiana constitui um trabalho de reflexão necessário, porque permite trazer para o primeiro plano as discussões sobre os anônimos e a constituição microanalítica dos contextos sociais e culturais. Desse modo, os referenciais metodológicos discutidos durante o estudo podem servir como aportes para novas pesquisas, tendo a vida cotidiana, os sujeitos subalternos e as dimensões socioculturais como espaços de discussão, reflexão e de construção de novos olhares, relatos e saberes.

Referências

BRUM, E. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, C.; PONI, C. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. In: GINZBURG, C.; PONI, C.; CASTELNUOVO, E. (org.). *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de António Narino. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand Brasil, 1991. p. 169-178.

LEVI, G. 30 anos depois: repensando a micro-história. In: VENDRAME, M. I.; KARSBURG, A.; MOREIRA, P. R. S. *Ensaio de micro-história: trajetória e imigração*. São Leopoldo: Oikos, 2016. p. 18-31.

LEVI, G. Sobre a micro-história. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 133-161.

LIMA, H. E. *A micro-história: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MORETZSOHN, S. *Pensando contra os fatos: jornalismo e cotidiano – do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

QUEIRÓS, F. A. T. *Brechas da narrativa e profundezas do cotidiano: micro-história italiana e jornalismo em O olho da rua*, de Eliane Brum. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Vale do Rio dos Sinos, 2020.

REVEL, J. Micro-História, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 434-444, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SACRAMENTO, I. A biografia do ponto de vista comunicacional. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 153-173, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p153-173>. Acesso em: 29 mar. 2017.

SANTOS, A. C. A contribuição da micro-história para o campo da comunicação: uma abordagem historiográfica a partir da trajetória de homens comuns. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 38., 2014, Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2443-1.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2019.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

VENTURA, M. S.; ABIB, T. A. Sensibilidade, dialogia e afetos no jornalismo: articulações para a ampliação do horizonte de compreensão do Outro. *Razón y Palabra*, Quito, v. 20, n. 2-93, p. 333-345, 2016. Disponível em: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/21>. Acesso em: 15 jul. 2017.

submetido em: 26 abr. 2020 | aprovado em: 19 set. 2020

Complexidade e compreensão em reportagens sobre a migração de refugiados africanos: a narrativa jornalística de Paulo Moura

Mauro de Souza Ventura¹, Tayane Aidar Abib²

1 Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Livre-Docente em Jornalismo. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ms.ventura@unesp.br.

2 Mestre e Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: tayane.abib@unesp.br.

Resumo

Dados da Agência de Refugiados das Nações Unidas (UNHCR) indicam que, todos os dias, 44.400 pessoas são forçadas a fugir de suas casas devido a perseguições, conflitos ou violência generalizada. Este artigo investiga caminhos narrativos possíveis para a cobertura da crise dos refugiados, propondo a adoção de dispositivos que entrelaçam complexidade e compreensão à prática jornalística. Analisa, neste sentido, o trabalho de reportagem do jornalista português Paulo Moura em cenários de crise migratória, evidenciando, especificamente em sua obra *Passaporte para o céu* (2005), as perspectivas de diálogo e afetos que, circunscritas à esfera da alteridade, são tecidas acerca da realidade dos africanos que buscam alcançar a Europa.

Palavras-chave

Narrativa jornalística, epistemologia complexo-compreensiva, refugiados, África, Paulo Moura.

Abstract

Statistics from the United Nations Refugee Agency (UNHCR) indicate that, every day, 44,400 people are forced to leave their homes, because of persecution, conflict or widespread violence. This article investigates possible narrative ways of covering the refugee crisis, proposing the adoption of devices that link complexity and comprehensive to journalistic practice. It analyzes, in this sense, the work of the Portuguese journalist Paulo Moura on scenarios of the migratory crisis, evidencing, specifically in his work *Passport to heaven* (2005), the perspectives of dialogue and affections that, circumscribed to the sphere of otherness, are woven about the reality of the Africans that seek to reach Europe.

Keywords

Journalism narrative, complex-comprehensive epistemology, refugees, Africa, Paulo Moura.

Introdução

A crise dos refugiados nos interpela todos os dias. Dados estatísticos, imagens e manchetes alarmantes anunciam, por diferentes plataformas midiáticas, a luta pela sobrevivência de uma humanidade tão desejosa de progresso e, ainda assim, mais disposta a erguer muros que construir pontes, mais interessada em destruir a diversidade que a reconhecer que compartilhamos uma natureza comum. A nave Terra, alerta Edgar Morin (2003, p. 19), “navega pela noite bruma numa aventura desconhecida”, enquanto o homem resiste a aceitar que o problema que afeta a cultura contemporânea é da ordem da relação: “reencontrar-se consigo mesmo, reencontrar no outro a origem e o complemento essencial de si mesmo, restabelecer a paz com o corpo, com o alter e com a natureza” (MORIN, 2003, p. 10).

Ano a ano, a Agência de Refugiados das Nações Unidas (UNHCR) nos fornece relatórios com os indicativos da nova realidade mundial: em 2017, a população deslocada à força aumentou em 2,9 milhões, totalizando em 68,5 milhões o número de pessoas desalojadas no mundo naquele último ano. Devido a perseguições, conflitos ou violência generalizada, estima-se que, todos os dias, uma média de 44.400 pessoas está sendo forçada a fugir de casa. Hoje, um em cada 110 indivíduos no mundo está deslocado, e cerca de metade da população refugiada é de pessoas com menos de 18 anos (UNHCR, 2017).

A despeito desse vasto catálogo de desgraça e de injustiça que nos é apresentado rotineiramente, parece-nos quase impossível apreender a realidade de dor do Outro. O mundo hipersaturado com registros do horror só consegue nos oferecer, diz-nos Sontag (2003, p. 52), “certa familiaridade com o choque, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o a parecer familiar, distante, inevitável”. Existiria um modo, questiona a autora norte-americana, de deixar uma marca mais funda, no que diz respeito ao relato dessas atrocidades?

Acompanhando essas inquietações, na esteira das reflexões sobre a crise humanitária que aflige nosso século, dedicamo-nos a investigar o potencial simbólico da narrativa jornalística enquanto “uma das respostas humanas diante do caos” (MEDINA, 2006, p. 67). Especificamente, concentramo-nos na

obra *Passaporte para o céu*, publicada pelo jornalista português Paulo Moura, em 2005, que registra a travessia de imigrantes africanos que tentam chegar clandestinamente às costas da Espanha.

Nessas histórias pungentes e reveladoras da contemporaneidade, buscamos identificar os dispositivos narrativos de uma prática jornalística alinhada à Epistemologia Complexo-Compreensiva, elucidada por Künsch (2005, p. 53), na expectativa de nela enxergar a tarefa característica “de costurar nexos entre informações que, isoladas e numerosas, quais árvores a impedir uma visão do bosque, não permitem uma compreensão abrangente dos sentidos de uma época”. Sob a configuração de um relato que, segundo Kramer (2005, p. 5), é outro do modelo convencional, “porque trata do rotineiro, das esquinas obscuras do planeta que precisamos de conhecer, se queremos pensar lucidamente o nosso mundo”, esperamos, por fim, situar tal *modus operandi* como caminho possível para a tessitura de reportagens sensíveis à narrativa dos refugiados.

No jogo complexo-compreensivo, possibilidades outras de tessitura jornalística

A expectativa do presente artigo é discorrer sobre possibilidades narrativas em cenário de conflitos e crise migratória de refugiados, como a que se observa no continente africano. Para tanto, acionaremos, em um primeiro momento, a perspectiva epistemológica defendida por Künsch (2005), que associa as concepções de complexidade e compreensão (MORIN, 2002; MORIN; WULF, 2003) e as insere no terreno das práticas jornalísticas.

A ideia de progresso, sob o tripé ciência/técnica/indústria, que sustentou a marcha da história moderna, encontra-se cada vez mais em xeque, segundo Morin (2003). A deflagração das duas guerras mundiais, no século XX, escancararam a radical ambivalência de suas promessas, fazendo “regressar à barbárie as nações mais avançadas” (p. 14).

Percebe-se que o individualismo significa não apenas autonomia e emancipação, como também atomização e anonimização. A secularização significa não só a libertação dos dogmas religiosos, mas também a perda

dos valores, a angústia e a incerteza. A diferenciação dos valores conduz não somente à autonomia moral, ao prazer estético e à livre busca da verdade, mas igualmente à amoralidade, ao estetismo frívolo e ao niilismo. (MORIN, 2003, p. 17)

Como resposta à crise da noção de progresso, o autor francês contrapõe o pensamento complexo, que comporta a fragilidade e o sentimento, agudo ou difuso, do incerto. Diante da ameaça do perigo da destruição da biosfera, das catástrofes demográficas e mesmo da proliferação atômica, que nos desperta para a consciência do caráter desconhecido que, pela primeira vez, vive a humanidade, Morin (2003, p. 27) indica que “o que falta é a capacidade de contextualizar e de globalizar”. A mundialização, ou a era planetária, iniciada no final do século XV, com as viagens de Cristóvão Colombo e de Vasco da Gama, coloca-nos em comunicação, cada vez mais acelerada e ampliada pelo impulso técnico da Europa ocidental, com o mundo todo. Ainda assim, observamos a tendência “onde as etnias, as nações e as religiões frequentemente se fecham em si mesmas; ou seja, se veem como o centro do mundo, onde a parte se julga mais importante que o todo” (MORIN, 2003, p. 27).

Eis, então, o nosso paradoxo, de acordo com Morin: vivemos numa época em que tudo está inter-relacionado, mas “não há nenhuma consciência pertinente que seja válida se não tiver pelo menos o mundo como horizonte para todos os grandes problemas” (MORIN, 2003, p. 27). Isso porque somos herdeiros de um paradigma de hipersimplificação, de “uma inteligência cega que destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os seus objetos do seu meio ambiente” (MORIN, 2007, p. 12), e que nos leva a negligenciar o contexto da informação, assim segmentando, “como em fatias de presunto, os aspectos do mundo” (MORIN, 2003, p. 28).

A isso, acrescenta-se nossa dificuldade em valorar o elemento mais importante da racionalidade ocidental, sob a ótica de Morin: a nossa faculdade autocrítica.

Se somos capazes de nos criticar, começamos a ser capazes de compreender o *outro*. E no que diz respeito ao *outro*, penso que é um fenômeno fabuloso porque, no fundo, o *outro* é um outro ele mesmo e ao mesmo tempo

estranho. Eu diria que isso se aplica também a cada um em relação a si mesmo, porque ninguém é mais estranho do que cada um para si mesmo. Antes, reconhecíamos o valor da introspecção. E hoje, em nome da psicologia objetiva, eliminamos o autoexame, tão importante porque compreendemos que há um outro nós mesmos e que há um desconhecido em nós. (MORIN, 2003, p. 35, grifos do autor)

Evidencia-se, neste sentido, a episteme que torna a complexidade companheira indissociável da compreensão, na defesa de um pensamento democrático: complexo, ao exercitar a escuta e se fortalecer na interface com o contraditório e o antagônico, e compreensivo, ao reforçar os sentidos dialógicos, de não-arrogância e de não-violência. Inscrita no universo das práticas jornalísticas, a epistemologia complexo-compreensiva pode fundamentar uma ética cognitiva capaz de valorizar a problematização e fomentar o signo da relação interpessoal. Quando o repórter rompe com a objetividade e a racionalidade positivista, abre-se à pluralidade às múltiplas causas e dimensões do humano. Abandona, assim, a visão estreita, a tendência à explicação, o condicionamento à padronização, lançando-se às narrativas nas quais se compreende, tal qual nos diz Martino (2010, p. 7), “se abraça, se entende o espaço intersubjetivo no qual todos estamos”.

Pela guinada complexo-compreensiva, portanto, sublinha-se os limites e entraves de um *modus operandi* jornalístico do tipo reducionista. O que se está a defender é o poder da narrativa, à luz da acepção assumida no início dessa investigação, “de reinventar os sentidos que reconstroem o cosmos em meio ao caos eterno da existência” (KÜNSCH, 2010, p. 27). Quer-se lançar ao cenário das possibilidades textos polifônicos e polissêmicos, de renúncia ao legado racionalizador da modernidade, como um marco de resistência ao analfabetismo afetivo – que orienta a cultura ocidental e dificulta a enunciação de um discurso sobre a ternura (RESTREPO, 1998, p. 21).

Enveredando-se por essas vias, o jornalismo assume os contornos do princípio dialógico de que fala Buber (1982), situando-se no terreno da alteridade, “na colação do sentido de ‘eu’ ao outro” (LÉVINAS, 1997, p. 123), sob o movimento que desperta à descoberta de uma responsabilidade pelo outro: “eu me vejo

a partir do outro, exponho-me a outrem, tenho contas a prestar". Na entrevista que se faz encontro genuíno, a técnica é superada por uma intimidade entre o Eu e o Tu, afirma Medina (2008, p. 7). Elucida-se "determinada autocompreensão ou compreensão do mundo":

Reportagem, no seu tríplice potencial de razão analítica, ação solidária e intuição sintético-afetiva, experimenta caminhos inovadores na mediação social. Experimenta além da participante da antropologia, sempre que o encontro com o Outro e sua circunstância se dá não exclusivamente pela técnica da entrevista ou coleta de depoimentos. A autoria na mediação social acontece no contato presencial, sempre um mistério e uma possibilidade de transformação dos atores em relação. (MEDINA, 2016, p. 23)

O 'eu', desta forma, somente emerge do encontro com o Outro. É a alteridade, conforme pontuam Morin e Wulf (2003, p. 78), que "está na origem" e é necessária para "que cada um se torne si mesmo". Sob este viés, a necessidade do Outro é radical, "mostra a incompletude do Ego/Eu sem reconhecimento" e nos recorda de nossa própria estranheza – essa que, segundo os autores, "é uma *experiência essencial*, pois permite abrir-nos às outras culturas" (MORIN; WULF, 2003, p. 36, grifo dos autores).

É nesta chave de reflexão que Kristeva (1994, p. 9) também discute a problemática do estrangeiro. "Símbolo do ódio e do outro", escreve a pensadora búlgaro-francesa, "o estrangeiro habita em nós, é a face oculta de nossa identidade [...], começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros". Pela consciência de nossa estranheza se faz possível, neste sentido, reconhecer o Outro não somente como desconhecido, mas como sujeito que pode "sofrer como nós, amar como nós, chorar como nós" (MORIN, 2003, p. 35) – na convivência harmoniosa das diferenças.

Identifica-se em tal perspectiva, por isso, caminhos abertos a tessituras narrativas que, na dinâmica da complexidade e da compreensão, busquem escutar as múltiplas vozes e apreender os múltiplos sentidos que compõem o mosaico sociocultural da contemporaneidade. Especificamente, espera-se, aqui, sublinhar no trabalho de reportagem de Paulo Moura a presença desses

dispositivos dialógico-afetivos a registrar, e sensibilizar sobre, a crise migratória dos refugiados do continente africano.

Mais além da cobertura jornalística convencional: a narrativa sobre os camarades de Paulo Moura

Com uma trajetória profissional marcada por 23 anos de contribuição ao jornal português *Público*, Paulo Moura, atualmente jornalista *freelancer*, consagrou-se por sua atuação em zonas de conflito em todo o mundo, especialmente em países da África e da Ásia, acumulando prêmios e reconhecimento internacional na área de Direitos Humanos. Assumindo-se como um repórter sem especialização, que “procura as situações que são menos conhecidas, o lado humano, essa dimensão de observar o comportamento naquilo que é a construção de uma narrativa” (MOURA, 2017), Moura se interessa pelo simbolismo manifesto nas vidas supostamente comuns, em uma prática que dialoga com a acepção noticiosa da jornalista brasileira Eliane Brum (2013, p. 197), que escreve que se tornou repórter para “descobrir o que dá sentido à existência de cada um e para compreender como cada pessoa – em geral com muito pouco – reinventa sua história”.

A mirada sensível aos fatos não-marcados pela noticiabilidade convencional, àqueles que, segundo Sodré (2009, p. 76), não são “imediatamente relevantes para o cânone da cultura jornalística, normalmente desconsiderados pela marcação (pauta) da grande mídia”, caracteriza o exercício narrativo de Paulo Moura, a insistir, tal qual diz Maffesoli (2010, p. 65), “na nobreza da vida cotidiana”, nesse “ordinário em que é elaborado o conhecimento do social”. Nas ruas das grandes cidades ou nas vielas de povoados, em Portugal³ ou ao redor do mundo⁴, seus textos se articulam por sua “grande curiosidade em tentar compreender os outros, mesmo aqueles

3 Em 2014, Paulo Moura publicou o livro *Longe do mar*, que reúne relatos de viagem do repórter pela Estrada Nacional 2, em busca de histórias de lugares e pessoas no percurso de Chaves a Faro, no interior de Portugal.

4 A obra *Depois do fim*, lançada em 2016, narra os últimos 25 anos de conflitos entre as civilizações – desde a emergência dos primeiros jovens fundamentalistas na Argélia, em 1991, ao crescimento de sua influência na Tchetchênia, em Caxemira, no Kosovo, no Afeganistão, no Iraque, no Sudão e nas capitais europeias. Trata, também, da Primavera Árabe, em 2011, e da crise dos refugiados sírios.

que são completamente diferentes de mim, e dar-lhes o mesmo crédito que dou às pessoas de quem eu gosto e com quem concordo” (MOURA, 2017).

Seu trabalho de reportagem é, neste sentido, imersivo, operando sob uma lógica comunicacional para além da simples coleta e transmissão de informações: “significa ficar lá para experimentar, sentir, viver as situações tal como os protagonistas as vivem” (MOURA, 2017) – tal qual concebe Marcondes Filho (2002, p. 88): “sentir junto, participar da existência do outro, conhece-lo, mesmo que ele não diga, mesmo em seu silêncio [...] o mais denso e profundo que se possa imaginar”.

É essa conduta que sustenta o ofício narrativo de Moura na obra *Passaporte para o céu* (2005), uma grande reportagem que relata o dia a dia de imigrantes subsaarianos nos arredores de Tânger, na floresta de Missnana, no sonho de cruzar a fronteira de Ceuta e alcançar a Europa, e também daqueles que, já tendo chegado a esse céu, “encontraram uma história interminável. Encontraram o inferno” (MOURA, 2005, p. 9).

Passei dias com os imigrantes [...]. Assisti à missa de domingo, numa clareira de Missnana, ouvi os que ficaram doentes ou feridos, os que foram assaltados ou deportados dez vezes e voltaram a pé. Entrevistei os pastores evangélicos, os líderes africanos e os mafiosos marroquinos. Segui, até a estrada de Marbella, na Andaluzia, até à praça do Intendente, em Lisboa, as nigerianas condenadas à prostituição pelos seus contratos com a máfia. O dossier de notícias e estatísticas transformou-se, para mim, na história dos “camarades”. A história que não consigo acabar. (MOURA, 2005)

Do outro lado do mar de Portugal, Moura se dedica a acolher as histórias arrebatadoras que contam sobre a realidade dos refugiados do nosso século, e que dificilmente o aparato convencional do jornalismo tradicional consegue trazer à tona – Mark Kramer (2005, p. 5), no prefácio do livro, nos dá pistas do porquê: “[os personagens] são estrangeiros, numa época de declínio das coberturas noticiosas internacionais, e pobres, numa época em que são os ricos que nos fascinam, e porque o seu terrível dilema se tornou uma rotina, numa imprensa sedenta de novidades, não tem havido muito a dizer”.

Alinhado ao movimento intersubjetivo que engendra a dinâmica complexo-compreensiva no contexto da reportagem, Paulo Moura busca se aproximar das vidas que, ainda que estranhas a sua, recordam-nos “de nossa aptidão não em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo” (KRISTEVA, 1994, p. 21). Na abertura empática aos camarades – denominação dos marroquinos aos africanos que tentam chegar à Europa –, Moura (2005, p. 12) relata o que experienciou “através do olhar opaco dos heróis, dos que já vivem na Europa” e também o que entrevistou “nos caminhos secretos dos imigrantes, os caminhos que não levam a lugar nenhum”.

Subverte, assim, com seu registro acerca das memórias e motivações desses migrantes, o posicionamento que comumente assola as relações com o estrangeiro:

Ninguém o escuta, a palavra jamais é sua. [...] Por que a escutariam? Você não tem cacife suficiente – não tem “peso social” – para tornar a sua palavra útil. Ela pode ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente, até. Porém tais atrativos têm um peso fraco diante do *interesse* – que falta, precisamente – dos interlocutores. (KRISTEVA, 1994, p. 28, grifo da autora)

Ao relatar o percurso desses indivíduos que vão e voltam, dos migrantes que chegam ilegalmente e daqueles que legalmente regressam à África para férias, o repórter português realça os meandros do encontro entre vida e utopia – mobilizando os afetos, seus e de seus leitores, na tentativa de compreender o rosto desse estrangeiro que, nas palavras de Kristeva (1994, p. 10, grifo da autora), “queima a felicidade [...], destaca e [nos] lembra que ali existe *alguém*”. Esforça-se, neste sentido, em revelar o essencial que apenas um olhar atento consegue apreender: “a inexistência da banalidade entre os seres humanos” (idem).

Tento imaginar o que sente um recém-chegado imigrante magrebino ou subsaariano. Eis a Europa, pensará ele. Eis o Céu, clamará, procurando avidamente entre o lixo da rua e os restos da sua ilusão. Caminhará sobre as ruínas do seu próprio sonho e a cidade à frente dos seus olhos não será esta. Mas outra. Pura ficção. (MOURA, 2005, p. 16)

Na floresta de Missnana, convivendo entre aqueles que esperam um barco para, clandestinamente, fazerem a travessia até a costa espanhola, Moura registra a realidade daquelas vidas que parecem “indignas de serem vividas”, o *homo sacer*, de que fala Agamben (2004, p. 149): “extrema metamorfose da vida matável e insacrificável sobre a qual se baseia o poder soberano”. O filósofo italiano faz alusão a esse termo romano para se referir aos homens que, destituídos de qualquer amparo a seu favor, estão condicionados a uma vida nua, isto é, desqualificada de dimensões biológicas e sociais, situadas numa espécie de limiar entre a vida e a morte – fora tanto do direito humano, quanto daquele divino.

O *homo sacer* vive, assim, sob um caráter de dupla exclusão, cuja estrutura se materializa não apenas em Estados de exceção, com os campos de concentração, mas que pode ser reproduzida e revivida em outros locais, como interpreta Biondi (2013, p. 89): “no mundo atual, é a própria inscrição da vida nua que regula o funcionamento de um campo sem que o local determine sua realização, mas é através de sua realização que se determina o campo precisamente”.

Essa natureza replicante faz com que a realidade do refugiado se insira, também, nesse limbo de não-vida e de não-morte, com que vivam aprisionados nessa estrutura que convoca, tal qual diz Kristeva (1994, p. 10), “a uma viagem inacessível, exasperante, cujo código o estrangeiro não possui, mas cuja memória silenciosa, física, visível, ele guarda”. Quando Moura (2005) reporta esses sujeitos sofrendores que aguardam meses, por vezes anos, para tentar realizar o trajeto até a Europa, como é o caso de Livingstone, que, com outras trinta pessoas, partiu da Nigéria em um caminhão, atravessando Benim, Níger, Mali e Argélia, até entrar no Marrocos, é possível apreender, no plano da escritura, tais apontamentos teóricos:

“Nós sonhamos ser europeus, mas nunca o seremos. Mas também nunca nos sentiremos bem em sermos como somos, africanos. O que é ser-se africano? Não sei. Ninguém sabe. É mais um não-ser qualquer coisa. É um mal-estar. É sempre uma procura. Os africanos que vão para a Europa nunca são europeus. Por mais êxito que tenham. Só são europeus quando estão em África e se querem diferenciar dos seus compatriotas. Cada um de nós traça o seu próprio caminho, mas é um caminho imaginário. Depois, não fazemos mais do que avançar pelo labirinto que inventamos” [...]. E Livingstone pensou

que também emigrar é fugir para onde não há refúgio, fugir de si próprio. Perseguir um sonho que nos rejeita. (MOURA, 2005, p. 102)

Seu convívio com os camarades busca dar conta da complexidade de sensações que habita o imaginário e a brutalidade dos dias daqueles que decidem, a dois mil euros cada um, embarcar em um “zodiac” clandestinamente, como se evidencia nos relatos de Michael, Juja e Jonathan. Há dois anos e meio enfrentando fome, agressões e enfermidades em Missnana, seus percursos rumo ao estreito de Gibraltar representam também a concretização das expectativas da família, como indica Michael: “eu sou sua grande esperança, fui o único dos meus irmãos a ter a oportunidade. Foi uma espécie de investimento que fizeram, meu pai vendeu o único bem que possuía, uma casa que temos há várias gerações” (MOURA, 2005, p. 109). Agora, a arder em febre, não tem como contatá-los e explicar que o dinheiro reservado para lhes assegurar um novo destino foi tomado em assaltos, “tarifas”, “impostos” e “comissões”: “eles pensam que já estou há muito na Europa, a ganhar dinheiro para lhes enviar” (MOURA, 2005, p. 109).

Juja, que tem 39 anos e asma, prometeu aos pais, mortos na guerra em Serra Leoa, que teria uma vida diferente: “leveí cinco anos a chegar em Marrocos. Caminhava, parava, trabalhava, continuava a caminhar. Cinco anos, pelo deserto... Posso ser deportado, e morrerei de asma. Nunca tive isto. Mas começou quando vim para a floresta [...] Talvez não suporte o próximo ataque” (MOURA, 2005, p. 114). Entre a procura por medicamentos e o medo de não saber até quando aguentará, são as projeções de um cotidiano distinto que lhe movem a persistir: “é a minha sina, eu vou chegar à Europa. Posso trabalhar. Sei vulcanizar um pneu. Sei rebobinar um motor eléctrico. Sei conduzir camiões e máquinas. Eu vou chegar à Espanha, e eles, lá, sabem que eu vou chegar” (MOURA, 2005, p. 115).

Nas palavras de Jonathan, 29 anos, cuja família esteve envolvida em negócios ilegais para obter dinheiro suficiente para sua viagem, a chegada ao novo continente é que poderá lhes proporcionar um recomeço: “eu sei que se chegar à Europa conseguirei tudo [...]. Vocês, no cristianismo, acreditam no Céu, não é? Pois, para mim, o Céu é a Europa” (2005, p. 115).

Pela aceção noticiosa de conferir protagonismo às histórias de vida, a partir do registro do testemunho sobre o que pensam e sentem os indivíduos migrantes, Moura inscreve o ofício jornalístico enquanto signo da relação (MEDINA, 2006) – movimento empático ao Outro, que nos vincula em dialogia e nos permite conhecer suas tramas em primeira pessoa. Aciona a dimensão do sensível, de que fala Sodré (2006, p. 11), “uma estratégia de aproximação das diferenças – decorrente de um ajustamento afetivo, som tico, entre as partes diferentes num processo”, e que se vale da escuta para uma abertura   alteridade.

Reconhecer a singularidade do Outro, como escreve Martino (2010, p. 9), sob uma  tica da alteridade “que pode até mesmo não aceitar suas razões do outro, mas considera a validade dessas razões, isto é, atinge o espaço da compreensão desse ser-outro com quem se interage”.

Esse é, precisamente, o desafio de um jornalismo complexo-compreensivo: narrar o mundo a partir do Outro, “sem destrui-lo no processo – e, se preciso, explodir as fronteiras para acomodar o ser” (MARTINO, 2010, p. 9). Nesta configuração que destaca as vozes tradicionalmente marginalizadas pelo interesse público e midiático, há, ainda, um posicionamento discursivo que interpela os interlocutores sobre suas responsabilidades e omissões: “na Europa, há alguém a viver em arbustos? O mundo sabe que aqui se passa fome? Que vivem sem tecto, no inverno,   chuva e a frio? Que são objeto de caçadas, de matanças?” (MOURA, 2005, p. 87).

A experiência-vivência do repórter junto à realidade local o implica a abordar a luta pela sobrevivência dos refugiados em chave narrativa densa, assinalando percepções e detalhes que, desde as vias da humanização, nos ajudam a empreender a *alter* locução, isto é, pensar sobre o que vive o Outro a partir do que eu sentiria sob a mesma situação:

Eles vivem em “zangas”, palavra  rabe marroquino para tendas. A “zanga” não tem qualquer proteção, não é lugar algum. São a presença do “inquilino” faz dela uma “casa”. Quando chove, torna-se chafurdeiros de lama gelada. “E como se dorme?”, pergunto. “Na mesma. Ficamos molhados”, responde George Clifford, que está em Missnana há meses. “E secam-se como?”. “Não nos secamos, ficamos assim”. “E o frio?”.

“É horrível, ficamos doentes”. “E que vem para vos tratar?”. “Ninguém. Continuamos doentes”. (MOURA, 2005, p. 130)

Ao chamar a atenção para os milhares que estão e vivem à mercê, “uma reserva ilimitada de vítimas do inconfessável, do arbitrário, do impune, do obscuro”, recordando os seres humanos que, rejeitados pela África e pela Europa, são “empurrados à pressa para uma vala comum, no Tânger, [...] cadáveres negros [...], irreconhecivelmente desfeitos em areia e sal, água e sangue, [...] ninguém viria para os identificar”, a narrativa de Moura (2005, p. 88) volta a dialogar com as reflexões de Biondi sobre o corpo sofredor:

A morte dos refugiados, por si mesma, parece ser o aspecto principal que justifica o não reconhecimento da vida/morte, assim como a não existência destas pessoas. Sua condição de refugiados e desnacionalizados é um emblema daqueles que vivem sem direitos, que não têm direito à vida [...] a tarefa para com estes sujeitos é a de exterminá-los, pois não há alternativa nesta lógica. Suas mortes servem para reiterar o predomínio do “mais forte”, assim como o da vida que merece ser preservada diametralmente oposta àquela que precisa ser expulsa e exterminada. (BIONDI, 2013, p. 92)

A reportagem de Paulo Moura procura, ainda, adentrar as nuances complexas das famílias que, a partir de 1991, quando os países europeus deixaram de emitir vistos para a imigração, passaram a se dedicar ao tráfico de drogas e imigrantes, como no caso de Mohamed que, após trabalhar numa fábrica de painéis, ganhando 60 euros por mês, decidiu trabalhar, com o irmão, com emigração clandestina, faturando cerca de 42 mil euros por viagem – descontando-se quase 28 mil euros com as despesas de logística e do suborno dos guardas: “os agentes da autoridade são um auxílio precioso. Por cada viagem, a polícia recebe 14 mil euros. É uma das despesas correntes do negócio. Mohamed faz as contas num papel para mostrar como, apesar da crise, o tráfico ainda é o melhor emprego que se pode ter” (MOURA, 2005, p. 78).

É tecida, também, através da descrição que sublinha os silêncios e as gestualidades dos personagens, aprofundando-se nas subjetividades que perfazem

o contexto dos implicados na crise humanitária, tal qual evidenciado no encontro do repórter português com Karim, condutor dos “zodiacs” da família de Mohamed, em um promontório nos arredores do Tânger:

Caiu a noite, as luzes de Espanha cintilam à nossa frente. “Desde os 11 anos que trabalho no mar”, Karim explica pormenores do seu ofício, seus segredos de marinheiro, apontando para vários locais do estreito. “Ao princípio ajudava os pescadores [...] Depois, era inevitável, comecei a trabalhar no tráfico, aos 17 anos”. [...] Olha o mar, de diferentes maneiras e ângulos, carregados de expressão. Raramente faz gestos com as mãos. Vai contando as suas histórias cheio de intensidade dramática, como o narrador de um velho filme policial. Intercala as frases com longos silêncios, como se ficasse a pensar no que será acertado dizer, ou no que não deveria ter dito. [...] Há uma certa música nas suas palavras. Também na sua silhueta magnífica desenhada no escuro e no silêncio. Karim sabe criar um momento, sabe conduzir as circunstâncias num rumo certo, sem sobressaltos, navegando hábil, docemente, por entre os efeitos das sombras, dos pequenos ruídos circundantes. Imagino-o com a mesma serenidade a meio do estreito numa noite de temporal [...] Singular ponto de encontro de culturas, o “zodiac” de Karim. (MOURA, 2005, p. 75)

Passaporte para o céu trata, por fim, da vida de mulheres, como Gloria, Elly, Carol, Cindy e Juliete, que percorrem, de fronteira em fronteira, muitas vezes grávidas, o caminho em busca de novas possibilidades, e acabam por encontrar abrigo nas ruas europeias de prostituição. Não trazem nada consigo, conforme explica o padre Isidoro Macias, que as recebe na cidade espanhola de Algeciras, exceto os números de telefone de contatos da máfia na Europa e um papelzinho com o nome do frade franciscano da Cruz Branca, conhecido em toda a África como padre Patera.

Até 1972, Isidoro Macias vivia em Tânger, onde dava apoio aos espanhóis exilados pelo franquismo. Quando retornou ao país, passou-se a se dedicar às mulheres africanas que desembarcam nas praias à costa de Tarifa, principalmente às gestantes ou com bebês: dá-lhes abrigo e comida, em dois apartamentos que são propriedade da instituição de caridade Casa Familiar Virgem da Palma. Seus relatos nos colocam diante de um delicado processo que envolve a gravidez como expediente para ficar na Europa e o casamento como artifício para regularizar

a situação dos pais da criança. “Elas vêm grávidas porque descobriram que é a única forma de chegarem e não serem deportadas”, explica o padre. E complementa: “Eu ajudo quem precisa de ajuda. Não pergunto se é cristão ou muçulmano ou ateu. Também não quero saber se a história que me contam é verdadeira ou não” (MOURA, 2005, p. 40). Os nomes dos bebês simbolizam a travessia das mães e o que elas esperam para os filhos: *Success, Destiny, Lucky, Biggy, Blessing*.

Pelo registro de suas histórias, Paulo Moura denuncia, também, os contratos que, desde a África, ludibriam as jovens que acreditam poderem mudar a realidade de seus parentes – adentrando, assim, em uma problemática a que raramente temos acesso pelos meios de comunicação tradicionais:

Com a mãe e uma tia, Juliete deslocou-se ao escritório de um advogado, na cidade de Benim. Estava nervosa, mas ao mesmo tempo excitada com a perspectiva de um novo mundo que lhe abria as portas. O advogado já tinha pronto o “contrato”, um documento impresso, de várias páginas, num papel timbrado, com o nome da organização – a Taskforce. Não foi preciso ler. Já todos conheciam o conteúdo do sinistro acordo: a Taskforce compromete-se a levar Juliete até um país europeu, onde lhe providenciará trabalho. Em contrapartida, ela ficará obrigada a pagar à organização, a um ritmo semanal, a totalidade das receitas do seu trabalho, após deduzido o essencial à sua sobrevivência, até perfazer uma dívida de 40 mil dólares. Até lá, Juliete não terá qualquer liberdade. Será propriedade da Taskforce, que disporá em absoluto da sua vida, por um intermédio de uma “madame”, a quem entregará o dinheiro e que fiscalizará toda a sua actividade. (MOURA, 2005, p. 44)

Observa-se, deste modo, a construção de uma narrativa que, entrecruzando vozes e sentidos plurais, busca se aprofundar na complexidade do desafio planetário que se instala neste século, na tentativa de oferecer meios para que os leitores, compreensivamente, experienciem com os refugiados esse longo purgatório – “em desavença tácita com o céu, e em concorrência desleal com o inferno” (MOURA, 2005, p. 26). Para além da estrutura, semelhante a uma linha de montagem, que ordena o trajeto dos camarades e os manipula, em benefício das máfias, Moura apreende a humanidade daqueles que, infelizmente de forma mais frequente do que poderia, nos chegam como estáticas ou imagens do horror.

Considerações finais

A luta pela sobrevivência da humanidade, ponderam Morin e Wulf (2003, p. 42), “não se trava somente em Ruanda ou na Bósnia, ou em algum outro lugar, ela acontece em cada um de nós. Nós temos um inimigo assustador que somos nós mesmos”. E nessa aventura desconhecida pela qual nosso planeta navega, somente a tomada de consciência sobre o nosso pertencimento a uma pátria comum, para o pensador francês, pode nos salvar de um drama humanitário. “É preciso salvar a unidade, é preciso salvar a diversidade”, defende o autor, resistindo pelo pensamento da complexidade, que se opõe ao sufocamento das outras culturas e que aceita as tensões da convivência, partindo da compreensão intersubjetiva como forma de reconhecimento desse estranho, que também habita em nós mesmos.

Complexidade essa que também reivindica contexto, que pede abertura empática ao Outro, que nos demanda, conforme Künsch (2000, p. 290), uma “reviravolta no modo de se colocar diante do mundo e das pessoas”. Reafirmamos, por isso, à guisa das considerações finais, a experiência do encontro, ou do signo da relação (MEDINA, 2006), como fundamento a sustentar a atividade jornalística; sobretudo no trabalho de reportar a realidade dos que vivem à margem do interesse público e midiático, em um esforço por fazer da narrativa um registro, também histórico, das vozes tradicionalmente silenciadas – ou, por muitas vezes, esquecidas.

Evidenciamos no trabalho de reportagem do jornalista português Paulo Moura, especificamente em seu livro *Passaporte para o céu*, esse exercício complexo-compreensivo que fomenta movimentos dialógicos (BUBER, 1982) entre repórter e fonte, mas também entre leitores e personagens, e que, assim, aproxima-nos da realidade dessas vidas nuas (AGAMBEN, 2004), ou dos corpos sofredores (BIONDI, 2013), que existem em um abismo de não-vida e de não-morte.

Destacamos, neste sentido, com o presente artigo, aqueles trechos de sua escritura que permitem identificar o gesto jornalístico de voltar-se para o Outro, na prática imersiva que partilha subjetividades e que, deste modo, configura-se

como alternativa para se apreender, para além dos relatos noticiosos tradicionais, a crise dos migrantes refugiados do continente africano.

Agradecimentos

Tayane Aidar Abib agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela bolsa de Doutorado (Processo 2018/01541-9).

Referências

AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.

BIONDI, A. G. *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*. 2013. 220f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

BRUM, E. *A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

BUBER, M. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

KRAMER, M. Prefácio. In: MOURA, P. *Passaporte para o céu*. Lisboa: Dom Quixote, 2005. p. 5-11.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KÜNSCH, D. Compreendo ergo sum: epistemologia complexo-compreensiva e reportagem jornalística. *Communicare*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 43-54, 2005.

KÜNSCH, D. Comunicação e pensamento compreensivo: um breve balanço. *In*: KÜNSCH, D. A.; MARTINO, L. M. S. (org.). *Comunicação, jornalismo e compreensão*. São Paulo: Plêiade, 2010. p. 14-46.

KÜNSCH, D. *Maus pensamentos: os mistérios do mundo e a reportagem jornalística*. São Paulo: Annablume, 2000.

LÉVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MAFFESOLI, M. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MARCONDES FILHO, C. *O espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio*. Ijuí: Editora Unijuí, 2002.

MARTINO, L. M. S. O desafio epistemológico de compreender o outro. *In*: KÜNSCH, D. A.; MARTINO, L. M. S. (orgs.). *Comunicação, jornalismo e compreensão*. São Paulo: Plêiade, 2010. p. 7-11.

MEDINA, C. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 2008.

MEDINA, C. O invisível à luz da experiência e da compreensão. *In*: KÜNSCH, D. et al. *Comunicação e estudo e práticas de compreensão*. São Paulo: UNI, 2016. p. 11-28.

MEDINA, C. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MORIN, E.; WULF, C. *Planeta: a aventura desconhecida*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MORIN, E. Além do progresso. In: MORIN, E.; WULF, C. *Planeta: a aventura desconhecida*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. p. 8-35.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOURA, P. *Passaporte para o céu*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

MOURA, P. Um olhar humano sobre o mundo. [Entrevista cedida a] João Moreira. *Revista Bica*, Lisboa, p. 116-124, 2017. Disponível em: https://issuu.com/revistabica/docs/bica_1. Acesso em: 28 jun. 2021.

RESTREPO, L. C. *O direito à ternura*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

United Nations High Commissioner for Refugees. Global trends – forced displacement in 2017. *UNHCR*, Genebra, 2018. Disponível em: <http://www.unhcr.org/en-us/statistics/unhcrstats/5b27be547/unhcr-global-trends-2017.html>. Acesso em: 20 jul. 2020.

submetido em: 13 abr. 2020 | aprovado em: 6 ago. 2020

A grande novidade do rádio na internet é o... áudio!

The big novelty of internet radio is... audio!

Eduardo Vicente¹

1 Professor associado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. Coordenador do MídiaSon: Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora. E-mail: eduvicente@usp.br.

Resumo

O artigo busca refletir sobre como nossa visão historicamente construída acerca do rádio pode estar dificultando uma discussão mais aprofundada das novas possibilidades expressivas e usos sociais do áudio, potencializados por práticas de produção e difusão contemporâneas como a do *podcasting*. Para tanto, o texto busca retomar as contribuições de teóricos que estudaram o veículo em diferentes momentos, com destaque especial para Arnheim (1936), Faus Belau (1973), Ortriwano (1985) e Cebrián Herreros (2001), com vistas a repensá-las criticamente no contexto atual. São ilustradas também algumas das possibilidades de uso da linguagem radiofônica exploradas atualmente, em especial, dentro do universo do *podcasting*.

Palavras-chave

Linguagem radiofônica, teoria do rádio, podcasting.

Abstract

The article seeks to reflect about how our historically constructed perspective on radio might be hindering a deeper discussion of the new expressive possibilities e social uses of radio enhanced by contemporary production and diffusion practices, such as podcasting. For such purpose, this article resume the contributions of theorists that studied this vehicle at different times, with special emphasis on Arnheim (1936), Faus Belau (1973), Ortriwano (1985) e Cebrián Herreros (2001), attempting to rethink them critically in the current context. Subsequently, some of the possibilities of using radio language explored nowadays are illustrated, especially within the podcasting universe.

Keywords

Radio language, radio theory, podcasting.

A intenção deste artigo é refletir sobre o rádio atual a partir de uma perspectiva que privilegie sua linguagem e as possibilidades de uso social expressas, principalmente, através da prática do *podcasting*. Para tanto, num primeiro momento, o texto irá se debruçar sobre como nossa visão sobre o rádio, desde suas décadas iniciais, foi marcada pela questão da delimitação de seu lugar – ou mesmo da probabilidade de sua *morte* – a partir do surgimento de novas mídias. Essa discussão pode nos ajudar a compreender como o lugar do rádio foi socialmente construído em diferentes momentos e, nesse sentido, em que medida concepções do passado podem estar moldando a forma pela qual o vemos atualmente. A seguir, serão elencadas algumas produções, principalmente do universo dos podcasts, que ilustram interessantes possibilidades de uso da linguagem radiofônica no contexto dessa bem-sucedida prática de difusão e consumo de conteúdos sonoros.

O ponto inicial dessa discussão é o livro *Radio*, do pesquisador alemão Rudolf Arnheim, publicado em 1936 sob o impacto do surgimento da televisão e do cinema sonoro. A seguir, é abordado o debate sobre o “lugar” do rádio diante de uma televisão que, desde os anos 1950, efetivamente se consolida. Isso é feito através das contribuições de Angel Faus Belau (1973) e Gisela Ortriwano (1985). Já no cenário contemporâneo, em que o rádio pode ser pensado a partir do contexto da internet e das mídias digitais, a aproximação maior será com a obra de Mariano Cebrián Herreros (2001). Em seguida, são apresentados exemplos de produções atuais que ilustram algumas das múltiplas possibilidades de utilização da linguagem sonora e radiofônica, bem como dos usos sociais que podem ser assumidos pelo rádio.

Uma importante razão para o desenvolvimento da reflexão histórica sobre o “lugar” do rádio aqui proposta é que, ainda que exista atualmente certo consenso em torno da definição do rádio enquanto linguagem mais do que como veículo, é preciso considerar que ele surge como resultado de uma invenção – um sistema de transmissão de áudio através de ondas eletromagnéticas – que, durante praticamente todo o século XX, foi basicamente seu espaço exclusivo de produção e veiculação.

Assim, mesmo que nos últimos vinte anos novas práticas de produção e consumo tenham permitido um maior distanciamento entre o rádio enquanto linguagem e o rádio enquanto sistema técnico de transmissão de sinais, creio que é importante refletir sobre a forma pela qual as características de ambos acabaram por se confundir ao longo do tempo, podendo, às vezes, conduzir-nos a uma concepção limitadora do que é o rádio e, mais essencial ainda, do que ele pode ser.

O referencial da cegueira de Rudolf Arnheim

Ainda que *Radio*, de Rudolf Arnheim, publicado originalmente em 1936, seja certamente uma das obras pioneiras no estudo da linguagem radiofônica, no prefácio da reimpressão que marcou o 50º aniversário de sua publicação, o autor afirma ter escrito o livro num momento em que considerava que o rádio, “a partir do desenvolvimento da televisão, seria em breve um capítulo encerrado do passado”, e que foi sua “disposição conservacionista em preservar as realizações de artes em desaparecimento”² (ARNHEIM, 1986, p. 7) que o levou a dedicar um olhar tão atento ao veículo.

Porém, como o autor também observa, seu prognóstico fora equivocado e

as décadas seguintes mostraram que som sem imagem e imagem sem som satisfaziam necessidades humanas tão básicas que eles não puderam ser simplesmente removidos quando a televisão e o filme sonoro dotaram os espetáculos populares de uma presença sensorial mais completa. (ARNHEIM, 1986, p. 7)³

Ao analisar a “arte em desaparecimento” do rádio, Arnheim foca basicamente no que sua linguagem guarda de singular, ou seja, sua natureza puramente sonora. Mesmo constatando que “a preponderância sensorial do visual sobre o sonoro na

2 Neste e nos demais trechos extraídos de obras referenciadas em outros idiomas, a tradução é do autor deste artigo. Do original: “[...] through the development of television, would soon be a closed chapter of the past” e “a conservative disposition to guard the accomplishments of vanishing arts”.

3 Do original: “However, the following decades showed that sound without image and image without sound satisfied such basic human needs that they would not simply be displaced when television and the talking film endowed popular spectacles, with a more complete sensory presence”.

nossa vida é tão grande que é muito difícil de se acostumar a considerar o mundo sonoro como mais do que apenas um complemento do mundo visual” (ARNHEIM, 1980, p. 85), o autor dedica um capítulo de seu livro justamente à celebração de uma arte sonora que prescindia da imagem, intitulando-o *In praise of blindness: emancipation from the body*⁴. Nessa reflexão, o autor aponta que os produtores deveriam valorizar o rádio por suas características próprias, isto é, como um meio cego, não incentivando a “criação” de imagens visuais por parte do ouvinte, pois isso “dificulta a compreensão da verdadeira essência do rádio, do que realmente nos enriquece e que só ele pode oferecer” (ARNHEIM, 1936, p. 137).

Arnheim nos traz vários exemplos desse uso, destacando a música, a voz do locutor e especialmente o radiodrama, que “apesar de seu caráter abstrato e irreal, é capaz de criar um mundo inteiro e completo em si mesmo com o material sensorial de que dispõe, atuando de maneira que não precise de nenhum complemento visual” (ARNHEIM, 1980, p. 86). Nesse percurso, o autor elenca diversas passagens da radiodramaturgia alemã dos anos 1920 e 1930 que não apenas ilustram a questão da “cegueira radiofônica” como atestam a extraordinária qualidade daquela produção.

A intenção, ao focar a obra de Arnheim nesse momento, é sublinhar o fato de que, para ele, é o desenvolvimento da linguagem radiofônica, daquilo que o rádio tem de absolutamente específico, que determina a sua posição – e, poderíamos acrescentar, sua sobrevivência – diante de mídias com uma “presença sensorial mais completa”. De qualquer forma, como hoje sabemos, a televisão não só não estava prestes a substituir o rádio na década de 1930 como a chegada da guerra adiaría sua implantação por tempo significativo. Assim, as décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, e de 1940 e 1950, no Brasil, ainda foram as da Era do Ouro do rádio, marcada por um grande desenvolvimento da linguagem radiofônica através de programas de auditório, de variedades, musicais, ficcionais e jornalísticos, que se tornariam, inclusive, uma referência fundamental para o avanço posterior da

4 *Em louvor da cegueira: emancipação do corpo*, na tradução para o português de Eduardo Meditsch (2005).

televisão. De qualquer modo, sua consolidação tornaria incontornável a necessidade da rediscussão do lugar do rádio diante do novo cenário.

Abordaremos esse debate a partir das obras de dois autores: Angel Faus Belau (1973) e Gisela Ortriwano (1985). A escolha se deve, principalmente, ao fato de se tratarem de obras produzidas em países – Espanha e Brasil, respectivamente – onde o rádio comercial, em sua relação com a televisão, certamente tinha feições muito diferentes daquelas assumidas onde o modelo predominante era público ou estatal. Outro ponto a aproximar esses autores – e, ao mesmo tempo, a distanciá-los de Arnheim – é a sua formação jornalística e o forte papel que essa área de produção e estudos passaria a ocupar na tradição radiofônica dessas duas nações. Acima de tudo, ambos defenderam uma concepção de rádio que, ao menos no Brasil, iria se tornar hegemônica nas décadas seguintes.

Rádio x televisão nas décadas de 1970 e 1980

Em *La radio: introducción a un medio desconocido* (1973), Angel Faus Belau dedica considerável atenção à relação entre rádio e televisão. Para ele, o processo de expansão da televisão no mundo se dá, fundamentalmente, entre os anos de 1950 e 1965:

Costuma-se afirmar que a televisão desbancou o Rádio, assim como se dizia no início que acabaria com ele. Essa ideia, absurdamente generalizada, revela-se, desde nossa perspectiva atual, como totalmente carente de sentido [...]. Hoje cabe afirmar que o rádio vive e tem se renovado graças, precisamente, à televisão. (FAUS BELAU, 1973, p. 93)⁵

Para o autor, isso ocorre pelo fato de que, enquanto o rádio evoluiu, modificando completamente sua estrutura e fórmulas expressivas, a televisão passou a carregar, “desgraçadamente para ela, o fabuloso peso das massas”, assimilando

5 Do original: “Suele afirmarse que la Televisión ha desbancado a la Radio, como se dijo en un principio que acabaría con ella. Esta idea, absurdamente generalizada, se revella desde nuestra perspectiva actual como totalmente carente de sentido [...]. Hoy cabe afirmar que la Radio vive y se ha renovado gracias, precisamente, a la Televisión”.

[...] fórmulas estruturadas para a comunicação sonora, que haviam se enrijecido e estavam em via de ser abandonadas. Assim, a televisão busca a tradução do rádio-espetáculo e integra em seu espaço o serial (telenovela), já bem aceito em geral, a produção dramática, os concursos (que por fidelidade ao seu ascendente radiofônico seguem sendo realizados diante do público, como no rádio dos anos 1940 e 1950), etc. De modo que o que tem sido habitualmente considerado uma crise não é senão uma reflexão criativa e organizadora, permitida pela televisão e muito condicionada pelas circunstâncias. (FAUS BELAU, 1973, p. 94)

Dentro da proposta (evidentemente elitista) do autor, o rádio, enfim “liberto” da produção seriada ficcional e de outros formatos de programação que caracterizaram sua Era do Ouro, passa a se orientar por dois eixos principais: a música e, principalmente, a produção noticiosa. Em ambos os casos, ele é favorecido, na visão de Belau, pela inovação tecnológica, especialmente a Frequência Modulada (FM), o transistor e a estereofonia (FAUS BELAU, 1973, p. 97), que possibilitariam tanto um grande desenvolvimento das emissoras locais quanto à melhoria da qualidade de transmissão/recepção e maior capacidade de ubiquidade do veículo (FAUS BELAU, 1973, p. 97-103).

No caso da música, o autor considera que, a partir da década de 1950, com a contribuição das inovações citadas acima e dos discos de microsulco, são superadas as limitações técnicas, econômicas e jurídicas do passado, o que permite a incorporação da música ao rádio como uma “parte muito importante de sua programação” (FAUS BELAU, 1973, p. 96)⁶.

De qualquer forma, para o autor, a “reflexão criativa” do rádio, a partir da chegada da televisão, “não se viu isenta de erros” (FAUS BELAU, 1973, p. 94)⁷. Voltando-se para o cenário dos Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1955, ele aponta que a batalha do rádio se concentra no terreno informativo, ainda pouco desenvolvido na televisão, e as “unidades móveis saem à rua

6 Vale observar que esse momento de afirmação do rádio enquanto veículo de difusão de música gravada também é o de sua capitulação enquanto espaço de produção musical, com o fim da tradição (ao menos no Brasil) das orquestras próprias e intérpretes contratados.

7 Do original: “No se vio exenta de errores”.

em busca da notícia viva, direta, 'quente'" (FAUS BELAU, 1973, p. 94-95)⁸. Mas há um porém:

Conforme avança a década e se acumula a experiência, percebe-se também que o rádio não pode ser apenas um instrumento de informação fugaz, mas que é necessário oferecer ao ouvinte os dados necessários para que as mensagens sirvam também como um princípio de reflexão. Nesse sentido, surgem os programas informativos de profundidade e análise. (FAUS BELAU, 1973, p. 95)⁹

Por conta disso, Faus Belau entende que o desenvolvimento do rádio na Europa, entre 1965 e 1973, período mais recente de sua análise, será baseado justamente nessa informação em profundidade e na presença da emissora local¹⁰. Ele também destaca que "a radiodifusão europeia segue mantendo um interesse especial pelas obras dramáticas" (FAUS BELAU, 1973, p. 107)¹¹. Mas trata-se, nesse caso, de "autênticas obras de cultura", distantes da ficção seriada massiva de décadas anteriores.

Escrevendo em período um pouco posterior (1985), mas igualmente a partir da perspectiva do jornalismo, Gisela Ortriwano vai tratar, em sua discussão sobre o rádio no Brasil, de questões muito próximas daquelas abordadas por Angel Faus Belau. Ao discutir a relação entre rádio e televisão, a autora aponta uma crise advinda da perda de quadros (técnicos e artísticos) e da verba publicitária, na qual,

para enfrentar a concorrência da televisão, o rádio precisava procurar uma nova linguagem, mais econômica. [...] aprendeu a trocar os astros e estrelas por discos e fitas gravadas, as novelas pelas notícias e as brincadeiras de auditório pelos serviços de utilidade pública. Foi-se encaminhando no

8 Do original: "Unidades móviles salen a la calle en busca de la noticia viva, directa y 'caliente'".

9 Do original: "Conforme avanza la década y se acumula la experiencia, se piensa también en que la Radio no sólo puede ser un instrumento de información fugaz, sino que es necesario facilitar al oyente los datos necesarios para que los mensajes sirvan también como un principio de meditación. En este sentido, se comienzan los programas informativos en profundidad y análisis".

10 Possibilidade aberta pela transmissão em FM.

11 Do original: "La radiodifusión europea ha seguido manteniendo un interés especial por las obras dramáticas, especialmente escritas para Radio o, en menor escala, de adaptaciones de obras existentes".

sentido de atender às necessidades regionais, principalmente ao nível da informação. [...] das produções caras, com multidões de contratados, o rádio parte agora para uma comunicação ágil, noticiosa e de serviços". (ORTRIWANO, 1985, p. 21-22)

Nesses "novos rumos", ditados também pelo transistor, pelas emissoras de FM e pela emergência das redes, temos ainda a valorização do rádio ao vivo, que pode transmitir o "instante que passa" (ORTRIWANO, 1985, p. 31) e que está implícito em características apontadas pela autora para o veículo, como a "mobilidade do emissor" e o "imediatismo", com transmissão dos fatos em tempo real (ORTRIWANO, 1985, p. 78). Além dessas, a autora elenca outras características do rádio (ORTRIWANO, 1985, p. 78-81) entre as quais destacaria sua "instantaneidade", ou seja, o fato da mensagem existir apenas durante o momento da transmissão, obrigando à recepção imediata¹².

Na conclusão de Ortriwano, "o rádio não morreu quando surgiu a televisão, apesar da perplexidade inicial diante do aparecimento de outro meio tecnologicamente mais sofisticado: primeiro, se acomodou, mas, depois, se especializou em sua própria faixa de potencialidade" (ORTRIWANO, 1985, p. 81). Nesses termos, pode-se afirmar que sua visão coincide com a de Faus Belau. Nas contribuições de ambos, chama a atenção especialmente a perspectiva, em certa medida, evolucionista e naturalizante da trajetória do rádio, na qual as mudanças do veículo diante da televisão não são vistas como limitadoras, mas como o caminho pelo qual o rádio se liberta de "fórmulas enrijecidas" e encontra seu "novo rumo", sua "faixa de potencialidade".

Nesses relatos, em que o rádio surge como uma espécie de protagonista de sua própria história, tornam-se menos evidentes questões fundamentais para um debate acerca de outros caminhos possíveis. Em primeiro lugar, seria preciso considerar que os cenários apontados pelos autores correspondem, como vimos, ao modelo comercial de radiodifusão, desconsiderando a dinâmica assumida pelo veículo em modelos predominantemente públicos ou estatais – caso de

12 Vale observar que essas duas características estão vinculadas ao modo de transmissão tradicional do rádio, ou seja, à sua base tecnológica, e não à linguagem radiofônica.

vários países europeus no momento em que os autores publicaram seus textos. Em segundo, a visão do rádio enquanto espaço de produção vinculado de forma praticamente exclusiva ao jornalismo é assumida como evolução natural, e não enquanto uma limitação de seu escopo de atuação. Por fim, diferentemente do que ocorre na discussão desenvolvida por Arnheim, não temos, em nenhum dos relatos, um debate mais voltado à análise de obras: o papel central é do veículo, das emissoras, de sua base tecnológica, e não da linguagem desenvolvida ou dos programas de destaque.

É bastante compreensível, pela sua própria formação, a ênfase dos autores no jornalismo radiofônico. E considerando-se a então necessidade de situar o rádio diante de uma televisão em rápida expansão, também o foco era no quadro mais imediato. Porém, a partir de uma perspectiva histórica, é preciso reconhecer que, ao descartarem como elementos de um passado já superado significativa parcela da diversidade de produção desenvolvida em períodos anteriores, os autores acabaram por desconsiderar a possibilidade de uma renovação da linguagem radiofônica e, através dela, de uma atualização de gêneros e formatos.

Entende-se que o *podcasting*, para falarmos em apenas uma das práticas de produção radiofônica do cenário atual, mostra que retomar a perspectiva do rádio enquanto linguagem – situando a veiculação musical e os formatos tradicionais do radiojornalismo de Faus Belau e Ortrivano como resultados de condições específicas e historicamente situadas de produção da modalidade terrestre, e não de uma “evolução” do rádio enquanto linguagem – é um exercício fundamental para que se possa assumir um olhar renovado sobre as múltiplas potencialidades da linguagem radiofônica e de seus possíveis usos sociais na atualidade. Inclusive no sentido de uma renovação do debate sobre a produção do próprio radiojornalismo.

Por essa razão, será desenvolvida adiante uma reflexão mais atual sobre o lugar do rádio que tem como “outro” o contexto da internet e das mídias digitais. Para essa discussão, abordarei a obra de Cebrián Herreros. Essa escolha deve-se tanto ao fato de se tratar de uma reflexão desenvolvida num momento ainda

bastante inicial da relação entre rádio e internet – o que lhe dá um significativo frescor e a aproxima, num certo sentido, da contribuição de Arnheim – como ao distanciamento do autor em relação ao jornalismo¹³, o que nos permitirá, acredito, contrabalancear o debate anterior.

Rádio e internet

Se a discussão sobre o rádio frente à televisão teve o que apontamos como um caráter mais limitador nos anos 1970-1980, diante do advento das tecnologias digitais e da internet, ela ganhou outros contornos. Cebrián Herreros, escrevendo em 2001, afirmou de forma categórica: “Assistimos a uma mudança tecnológica transcendental no rádio, mais importante ainda do que a que ele viveu com a incorporação dos transistores, da FM e da estereofonia” (2001, p. 20)¹⁴. E agora,

não se trata tanto de rádio por Internet e sim de informação sonora que pode ser vinculada a elementos gráficos e visuais, de ruptura do sincronismo que deixa o usuário livre temporal e espacialmente para que retorne quando quiser. O rádio por internet é diferente do rádio. Será preciso buscar para ele uma denominação mais precisa. (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 21)¹⁵

O autor vê nesse rádio “diferente” a “capacidade interativa e, conseqüentemente, a possibilidade de uma mudança no modelo comunicativo do rádio” (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 27)¹⁶. Mas ele também avisa: “O rádio do futuro, por mais inovações técnicas que tenha, continuará se baseando na comunicação oral com a audiência, na magia da palavra, das ambientações sonoras, do silêncio” (CEBRIÁN

13 Mariano Cebrián Herreros era formado na área de imagem e som com doutorado em Filologia.

14 Do original: “Assistimos a un cambio tecnológico transcendental de la radio, más importante aún que el que vivió con la incorporación de los transistores, la FM y la estereofonía”.

15 Do original: “No se trata tanto de radio por Internet sino de una información sonora acompañada de otros elementos paralelos escritos y visuales con capacidad de enlaces, de ruptura del sincronismo para dejar libertad al usuario temporal y espacialmente para que acuda cuando quiera. La radio por Internet es otra cosa diferente a la radio. Habrá que buscar una denominación más precisa”.

16 Do original: “Capacidad interactiva y, en consecuencia, la posibilidad de un cambio en el modelo comunicativo de la radio”.

HERREROS, 2001, p. 32)¹⁷. Com isso, Cebrián Herreros se aproxima da posição de Arnheim em relação à economia da linguagem radiofônica e à importância da valorização do que lhe é singular. Em reforço a essa posição, o autor ressalta a ligação entre o rádio e a tradição oral, da qual seria o grande amplificador e atualizador (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 32). Por conta disso, imagem e texto aparecerão nas produções radiofônicas “como um complemento e nunca como substituição ou com maior relevância” (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 220)¹⁸.

No que tange à audiência, ele aponta que “todo o desenvolvimento discutido da Internet como dos demais sistemas de difusão traz consigo uma clara fragmentação da audiência” e, como consequência, surge a possibilidade de um rádio personalizado em um duplo sentido:

Se faz personalizado quando cada ouvinte pode escolher o canal ou o programa que deseje tanto na difusão ao vivo como nas gravações de emissões anteriores [...]. O segundo sentido do rádio personalizado nasce da possibilidade da criação de mensagens por cada usuário. (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 119-120)¹⁹

Temos, assim,

[...] a passagem do rádio massivo ao rádio de uso pessoal. É uma mudança na concepção do meio, é um rádio novo e diferente cujo desenvolvimento requer outros conteúdos mais permanentes ou atualizações contínuas e tratamentos de acordo com uma informação armazenada e reescutável. (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 218)²⁰

17 Do original: “La radio del futuro, por más innovaciones técnicas que introduzca, seguirá basándose en la comunicación oral con la audiencia, en la magia de la palabra, de la música, de los sonidos de ambiente, del silencio”.

18 Do original: “Como un complemento y nunca como sustitución o mayor relevancia”.

19 Do original: “Todo el desarrollo indicado de Internet como el de los demás sistemas de difusión lo que trae consigo es una manifiesta fragmentación de audiencia”. “Se hace personalizada cuando cada oyente puede elegir el canal, el programa que deseje tanto en la difusión en directo como en las grabaciones de emisiones anteriores [...]. El segundo sentido de radio personalizada procede de la posibilidad de creación de mensajes por cada usuario”.

20 Do original: “[...] el paso de la radio de masas a la radio de uso personal. Es un cambio en la concepción del medio, es una radio nueva y diferente cuyo desarrollo requiere otros contenidos más permanentes o actualizaciones continuas y tratamientos acordes con la información almacenada Y reescuchable. La radio de masas tradicional difunde para núcleos amplios de población de manera simultánea. La radio individual permite la selección por parte de cada usuario”.

A associação da ideia de uma audiência fragmentada e de uma produção/recepção mais individualizada à perspectiva de um rádio mais interativo surge como uma das proposições mais instigantes do texto, que, nesse sentido, recupera o ideal brechtiano da rebelião do ouvinte e de “sua ativação e sua reabilitação como produtor” (BRECHT, 2005, p. 39). A ideia também nos permite superar a mera oposição entre consumo restrito e ampliado como determinantes do que seria um rádio “elitista” ou “popular”, com todas as conotações problemáticas implicadas nesses termos²¹. Em lugar disso, a proposição de Cebrián Herreros nos convida a refletir sobre uma produção que passa a ser determinada muito mais pelas demandas identitárias ou de grupos de interesse do que pela proximidade geográfica e escassez de canais que caracterizam as transmissões radiofônicas convencionais.

O autor também discute as diferenças entre esse “novo rádio” e o tradicional a partir de suas características. As questões do imediatismo e da instantaneidade, relidas através da oposição entre sincronia e assincronia, são centrais em sua reflexão:

O rádio tradicional tem como ponto forte ou ponto fraco, depende de como se considere, o sincronismo que estabelece entre a emissão e a recepção. O ponto forte se baseia na imediatez, na capacidade da transmissão direta dos acontecimentos. [...] O ponto fraco aparece na fugacidade da mensagem, que se baseia no transcurso do tempo, e na debilidade da memória auditiva do ouvinte.

No sistema assíncrono, pelo contrário, a situação é modificada. A informação é armazenada. A fugacidade é destruída e se permite ao ouvinte recuperar a informação quando desejar. (CEBRIÁN HERREROS, 2001, p. 217)²²

Em textos posteriores, ele retornará a esse tema considerando já a existência de *audioblogs*, podcasts e outros produtos da presença do rádio na internet (CEBRIÁN

21 Desenvolvo essa discussão em minha tese de livre docência *Radiodrama em São Paulo: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano* (São Paulo: ECA/USP, 2015). Disponível em: <https://bit.ly/2QozuEG>. Acesso em: 29 jun. 2021.

22 Do original: “La radio tradicional tiene como punto fuerte, o punto débil, depende como se considere, el sincronismo que se establece entre la emisión y la recepción. El punto fuerte se basa en la imediatez, en la capacidad de la transmisión en directo de los acontecimientos. [...] El punto débil aparece en la fugacidad del mensaje debido a que se basa en el transcurso del tiempo y en la debilidad de la memoria auditiva del oyente. En el sistema asincrónico, por el contrario, se modifica la situación. La información se almacena. Se destruye la fugacidad y se deja capacidad al oyente para que recupere la información cuando lo desee”.

HERREROS, 2007, p. 104), mas esses novos trabalhos pouco acrescentam às ideias que nos interessam aqui. Para as intenções deste texto, gostaria de reter a reflexão de Cebrián Herreros, principalmente a ideia de uma ampliação do escopo de atuação do rádio, à proposição acerca da possibilidade de um rádio de uso pessoal e o conceito de assincronia. Entendo que esses elementos são fundamentais numa discussão sobre a prática do *podcasting* e de outras modalidades de produção e distribuição digital de áudio, recolocando de forma bastante intensa a importância da linguagem radiofônica e da diversidade de formatos.

De volta à linguagem radiofônica

Em relação à ideia da fragmentação da audiência, vinculada ao que Cebrián Herreros define como um “rádio pessoal”, o *podcasting* tem permitido a criação de programas que, superada a limitação geográfica das transmissões, podem se dirigir a um público agora delineado a partir de demandas identitárias e interesses específicos (culturais, sociais, políticos, ambientais). Entre os muitos exemplos de produções brasileiras que assumem tal proposta, podemos citar *Originárias*²³, programa lançado em 2019 pela Rádio Yandê e dedicado a difundir o trabalho de artistas e músicos indígenas; *Feito por Elas*²⁴, podcast feminista em que as apresentadoras analisam filmes dirigidos por mulheres; *data_lábia*²⁵, produzido pelo data_labe, um laboratório de dados e narrativas da favela da Maré, no Rio de Janeiro; e *ReversaCast*²⁶, produção voltada ao universo e ao público LGBT+, entre outros.

Nesse mesmo sentido, diferentes militâncias, além do jornalismo alternativo, têm encontrado na prática do *podcasting* um importante espaço de expressão. Ainda dentro do cenário nacional, podem ser citadas produções como *As Árvores*

23 Disponível em: <https://apple.co/3bxFeDz>.

24 Disponível em: <https://bit.ly/3hyl4NG>.

25 Disponível em: <https://bit.ly/3ftsZZK>.

26 Disponível em: <https://bit.ly/3ow1ZwT>.

*Somos Nozes*²⁷, podcast sobre questões ambientais criado pelo Greenpeace Brasil; *Mamilos*²⁸, programa de entrevistas que busca abordar questões da atualidade; *Durma com essa*²⁹, podcast de notícias do jornal digital *Nexo*; *Foro de Teresina*³⁰, produção semanal sobre política vinculada à *Revista Piauí*; *Xadrez Verbal*³¹, programa de produção independente com debates sobre política internacional; e *Guilhotina*³², podcast de entrevistas do jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*.

Em relação a um uso mais original das tecnologias e da linguagem sonora, destacam-se produções que se valem do recurso da binauralidade. O termo se refere a uma possibilidade de escuta subjetiva, simulando um ambiente sonoro tridimensional, que pode ser eficientemente reproduzido através de fones de ouvido convencionais. Esse resultado é obtido a partir do uso de microfones especiais para a captação de som.

Embora o *Théâtrophone*, sistema de transmissão de áudio criado em 1881 pelo engenheiro francês Clément Ader (CROOK, 1999, p. 15), já buscasse simular o efeito, apenas em anos recentes gravações binaurais efetivamente chegaram a um público amplo. Seu uso se tornou mais popular tanto em função das facilidades tecnológicas existentes quanto do reforço do hábito da escuta por meio de fones de ouvido implicados no uso de smartphones e tablets. No rádio ficcional, por exemplo, suas possibilidades foram exploradas em produções como *Virtual Barber Shop* (1996) e *Dark House* (2002)³³. Mas o destaque que o áudio

27 Disponível em: <https://bit.ly/3fthzFk>.

28 Disponível em: <https://bit.ly/3hylIKX>.

29 Disponível em: <https://bit.ly/33QALHR>.

30 Disponível em: <https://bit.ly/3yiezV1>.

31 Disponível em: <https://bit.ly/2T1rz1j>.

32 Disponível em: <https://bit.ly/3eS7uCL>.

33 *Virtual Barber Shop* coloca o ouvinte na condição de cliente de um salão de cabeleireiros. Criada pelo QSound Labs, a peça tem aproximadamente cinco minutos de duração e foi disponibilizada no YouTube em 2008. A versão mais acessada (disponível em: <https://bit.ly/3uRtBim>) contava, no primeiro semestre de 2021, com mais de 36 milhões de reproduções. Já *Dark House* (disponível em: <https://bbc.in/3foFt4P>) foi criada em 2002 por Izzy Mant e Nick Ryan em colaboração com a BBC. Trata-se de uma história de suspense (não mais disponível na internet) na qual os ouvintes têm a oportunidade de escolher a partir da perspectiva de qual dos três personagens da trama gostariam de ouvir cada trecho da obra.

binaural recebe aqui refere-se ao fato de ter se tornado a base de toda uma nova modalidade de consumo sonoro denominada *Autonomous Sensory Meridian Response* (ASMR) ou, em português, Resposta Sensorial Meridiana Autônoma. A ASMR, definida como “uma agradável sensação de relaxamento que pode ser acompanhada por um formigamento que vai da cabeça até o final da coluna” (RUBIO; SANCHIS; RIVAS, 2018), seria provocada pela audição de gravações binaurais de diferentes sons.

As opções disponíveis passam pelos sons de animais domésticos, de objetos como tesouras, pentes e secadores de cabelo, por diversos sons da natureza, instrumentos musicais, gemidos sensuais, entre dezenas de outras possibilidades. A ASMR é distribuída principalmente na forma de vídeos disponibilizados no YouTube, inclusive com transmissões ao vivo. As produções são feitas predominantemente por mulheres e somam por volta de 500 vídeos diários (KEILES, 2019). Mas o que esses vídeos de um modo geral trazem é a performance da(o) responsável pelo canal diante de um microfone binaural³⁴.

Também o jornalismo radiofônico, valorizado como vimos nas reflexões de Ortriwano e Faus Belau, tem ganhado importante destaque no contexto atual. Além da imprensa alternativa, veículos tradicionais como *The New York Times*³⁵, *The Guardian*³⁶, *El País*³⁷ e *Folha de S. Paulo*³⁸, entre outros, estão produzindo podcasts como canais adicionais de informação e fidelização de seus ouvintes. Mas um fator ainda mais significativo em relação à renovação do gênero é o surgimento de importantes podcasts jornalísticos com produções bastante sofisticadas e de caráter fortemente autoral, próximos da tradição do jornalismo narrativo³⁹.

34 Recomendo, por exemplo, o canal ASMR (disponível em: <https://bit.ly/3tSOIVO>), que traz performances ao vivo.

35 Disponível em: <https://nyti.ms/3bB9Tjs>.

36 Disponível em: <https://bit.ly/2QsOBx2>.

37 Disponível em: <https://bit.ly/2SSIS5r>.

38 Disponível em: <https://bit.ly/3ooMCGm>.

39 A aproximação entre jornalismo narrativo e reportagens radiofônicas criativas já tinha sido apontada por Nivaldo Ferraz (2016).

Produções premiadas como *This American Life*⁴⁰, lançada em 1995 pela *National Public Radio* (NPR) norte-americana e distribuída posteriormente como podcast; *Serial*⁴¹, um *spin-off* de *This American Life* produzido por Sarah Koenig em 2014 que se tornou o mais importante podcast criado até aquele momento; *Radio Ambulante*⁴², criado em 2011 por Daniel Alarcón com narrativas de todos os países de fala espanhola da América Latina; ou ainda o espanhol *Le Llamaban Padre*⁴³, adaptação de José Ángel Esteban do livro homônimo de Carles Porta, demonstram a força dessa tradição.

Como elementos comuns, esses podcasts se utilizam de músicas, ambientes e efeitos sonoros de forma sistemática e, principalmente, adotam um intenso trabalho de roteirização e edição que se aproxima das práticas de produção de documentários audiovisuais. Assim, o imediatismo e a instantaneidade são substituídos por um trabalho de cuidadosa elaboração, pela profundidade da investigação e por um investimento mais autoral dos realizadores na construção de suas narrativas e personagens⁴⁴.

A produção radiofônica ficcional seriada, por sua vez, representa um fenômeno mais recente e, no meu entender, ainda pouco representativa no universo dos podcasts. Porém, já podem ser encontrados trabalhos que se utilizam de forma bem interessante do gênero, como as produções espanholas *Bienvenido a la vida peligrosa*⁴⁵ e *El gran apagón*⁴⁶. A primeira, escrita por Arturo Pérez-Reverte e dirigida por Guillermo Arriaga, narra as aventuras de um professor espanhol

40 Disponível em: <https://bit.ly/3uXpBge>.

41 Disponível em: <https://bit.ly/2SYXD50>.

42 Disponível em: <https://bit.ly/3uX5m2q>.

43 Disponível em: <https://bit.ly/2QsNhdy>.

44 Em sua pesquisa de pós-doutorado, *O documentário no rádio: desenvolvimento histórico e tendências atuais* (São Paulo: ECA/USP, 2018), Márcia Detoni oferece uma discussão mais detalhada sobre essa tradição de produções e a forma pela qual elas empregam as técnicas de *storytelling*.

45 Disponível em: <https://bit.ly/2SXoDCJ>.

46 Disponível em: <https://bit.ly/2RhPNDZ>.

de filosofia que se envolve involuntariamente com narcotraficantes no México. A segunda, com roteiro de Jose Pérez Ledo e direção de Ana Alonso, assume o formato de um documentário para mostrar as consequências de uma gigantesca tempestade solar que derruba as redes elétricas e os sistemas de comunicação do planeta. Ambas as produções contam com atores já conhecidos na Espanha por seus trabalhos no cinema e na televisão.

O mesmo ocorre em *Homecoming*⁴⁷, podcast de 2017 da produtora norte-americana Gimlet Media, estrelado por Catherine Keener, Oscar Isaac, David Schwimmer, Amy Sedaris e David Cross. Na série, a trama gira em torno de um projeto de readaptação de veteranos de guerra norte-americanos que retornam ao seu país. Em todas essas produções temos um sofisticado trabalho de direção e edição, com mudanças de ambientes e criativa utilização de efeitos e música para a construção das narrativas. Muito mais próximas do referencial atual das séries em vídeo de plataformas como Netflix ou Amazon Prime do que propriamente da ideia de meio cego de Arnheim. Elas implicam um investimento e esforço de renovação de uma produção ficcional serializada que, como vimos, representava para Faus Belau um passado já superado do rádio.

Há também podcasts ligados a projetos intermediáticos, que surgem, por exemplo, como produções derivadas de séries em vídeo. *Blue Planet II: The Podcast*⁴⁸, da BBC 1, traz o *making of* e uma discussão complementar de questões ambientais apresentadas na série televisiva de mesmo nome. Já a série *La Peste*, veiculada em 2017 pela emissora espanhola Movistar+, trazia dois podcasts dentro do seu "Universo Transmedia"⁴⁹: em *El Confesor*, eram apresentadas versões estendidas das confissões de personagens da série ao Tribunal da Santa Inquisição. *Los Inquisidores*, por sua vez, trazia comentários dos criadores da série e entrevistas com o elenco e

47 Disponível em: <https://bit.ly/3oq4dOv>.

48 Disponível em: <https://bbc.in/3tS0wQH>.

49 Disponível em: <https://bit.ly/2RVFUvv>.

com os membros da equipe de produção. Já no podcast *Song Exploder*⁵⁰, a relação intermediária mais forte é com o mundo da música, uma vez que a série traz, a cada episódio, uma entrevista com um(a) artista musical explicando o processo de criação e gravação de uma canção, que é decomposta em seus diversos elementos e trilhas instrumentais ao longo da narração.

Vale ressaltar que, em todos esses casos, as produções mantêm sua autonomia enquanto obras sonoras baseadas, como aponta Cebrián Herreros, “na comunicação oral com a audiência, na magia da palavra, da música, das ambientações sonoras, do silêncio” (2001, p. 32). Mas acreditamos que a mais importante demonstração da força da linguagem sonora, atualmente, vem de experiências transmidiáticas representadas pela adaptação de podcasts na forma de séries televisivas.

O podcast *Lore*⁵¹, por exemplo, criado em 2015 por Aaron Mahnke e que usa exclusivamente a voz de seu apresentador e um fundo musical para trazer relatos sobre fatos estranhos ocorridos no passado, foi adaptado como série de vídeo pela Amazon Prime em 2017, através de episódios que reúnem animação, dramatizações, imagens de arquivo e narração do autor. A série televisiva já recebeu uma segunda temporada. *Homecoming*, a já citada produção ficcional da Gimlet Media, foi adaptada em 2018 também pela Amazon Prime, com direção de Sam Esmail e com Julia Roberts como protagonista.

Já *Dirty John*⁵², o podcast jornalístico criado por Christopher Goffard em 2017 que narra a trajetória criminal de John Meehan, foi a base para a criação tanto da série documental *Dirty John: the dirty truth*, de 2019, da Netflix, como da dramatização em vídeo da história produzida um ano antes pela produtora Bravo⁵³. A primeira temporada do já citado podcast *Serial*, de 2014, ganhou uma

50 Disponível em: <https://bit.ly/3eTtXiY>.

51 Disponível em: <https://bit.ly/3uZv3iL>.

52 Disponível em: <https://bit.ly/3bysvRb>.

53 Ambas as séries estão atualmente disponíveis na Netflix.

adaptação da HBO (BROWNING, 2018)⁵⁴, enquanto a versão em vídeo de *Song Exploder* está disponível na Netflix⁵⁵.

Considerações finais

A intenção deste texto foi demonstrar que a visão dominante sobre o rádio tendeu a mudar através do tempo, especialmente a partir do seu reposicionamento diante do surgimento de novas mídias. Por conta disso, ela pode ainda ser marcada por noções historicamente construídas, não mais válidas num cenário caracterizado pela expansão das possibilidades de produção e difusão oferecidas pelas tecnologias digitais e pela internet. A partir dessa perspectiva, demonstrou-se que discussões mais ligadas à linguagem e ao potencial do rádio, como a empreendida por Rudolf Arnheim, em 1936, e, mais recentemente, por Cebrián Herreros, podem nos auxiliar na construção de uma visão mais ampla sobre as possibilidades expressivas e sociais do rádio em seu novo contexto digital.

Para ilustrar esse quadro, foram inclusos no texto diversos exemplos de produções sonoras contemporâneas, visando elucidar algumas das tendências e possíveis usos da linguagem radiofônica, especialmente em programas veiculados através do *streaming*. Nesse sentido, buscou-se uma aproximação, para a discussão sobre o rádio, da proposta que Arlindo Machado faz para o estudo da televisão, ou seja, pensar o veículo também a partir da perspectiva do repertório desenvolvido e da análise de obras que, de alguma maneira, se destacaram “da massa amorfa da trivialidade” (MACHADO, 2000, p. 19).

Dentro dos limites do artigo, não foi possível oferecer uma análise mais elaborada das obras e tendências citadas e nem empreender uma discussão mais detalhada de sua linguagem. Porém, destacamos aqui a importância desse tipo de abordagem e o fato de que ela implica enfrentar o desafio que Murray Schafer

54 A matéria citada lista outros *podcasts* norte-americanos adaptados para o vídeo como *Lore*, *Tanis*, *Alice Isn't Dead*, *Welcome to Night Vale*, *Crimetown*, *Up and Vanished* e *Dr. Death* (BROWNING, 2018). Vale acrescentar que também o podcast nacional *O Caso Evandro*, produzido por Ivan Mizanzuk, deverá ser adaptado para o vídeo (GIANNINI, 2019).

55 Com o título de *Por Trás Daquela Som* na Netflix Brasil.

propõe ao afirmar que, ao contrário da poesia e da pintura, o rádio não possui um “aparato exegético” que permita sua definição enquanto uma forma de arte (SCHAFER, 1997, p. 33).

Nesses termos, uma análise mais minuciosa de obras radiofônicas complexas certamente requer o desenvolvimento e a utilização de um instrumental teórico que vá além da mera enumeração dos elementos da linguagem sonora – música, voz, ruído e silêncio – a que tradicionalmente nos limitamos. Tentei abordar essa questão em trabalho anterior, em que inclusive proponho uma aproximação a autores mais ligados ao estudo da trilha sonora cinematográfica, especialmente Michel Chion e Claudia Gorbman⁵⁶. Um mergulho mais profundo na discussão da linguagem sonora utilizada em diversas produções atuais nos permitirá superar amplamente a ideia de que sua originalidade se resume ao fato de incorporarem elementos visuais. Constatação que, certamente, não explica o imenso interesse que elas têm despertado e muito menos o fato de diversas delas estarem sendo adaptadas para o vídeo.

Assim, espero que o conjunto de reflexões aqui apresentado, bem como a breve ilustração do cenário radiofônico atual que o texto busca oferecer, ajude a esclarecer e defender a afirmação contida no título: a de que, para além das possibilidades inter e transmidiáticas, ou dos elementos visuais, textuais e gráficos que possam ser agregados às produções, a grande novidade, magia e força do rádio na internet é, acima de tudo, o áudio.

Referências

ARNHEIM, R. *Radio*. Salem: Ayer Co., 1986.

BRECHT, B. Teoria do rádio (1927-1932). In: Meditsch, E. (org.). *Teorias do rádio: textos e contextos*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1, p. 35-45.

56 Refiro-me à tese de livre docência já citada em nota anterior.

BROWNING, J. From Homecoming to Dirty John, 10 podcasts that have inspired TV shows. *Entertainment Weekly*, Los Angeles, 4 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3fiH8ZC>. Acesso em: 20 set. 2019.

CEBRIÁN HERREROS, M. *La radio en la convergencia multimedia*. Barcelona: Gedisa, 2001.

CEBRIÁN HERREROS, M. *Modelos de radio, desarrollos y innovación: Del diálogo y participación a la interactividad*. Madri: Fragua, 2007.

CROOK, T. *Radio drama: theory and practice*. Londres: Routledge, 1999.

FAUS BELAU, A. *La radio: introducción a un medio desconocido*. Madri: Guadiana de Publicaciones, 1973.

FERRAZ, N. *Reportagem no rádio: realidade brasileira, fundamentação, possibilidades sonoras e jornalísticas a partir da peça radiofônica reportagem*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GIANNINI, A. Caso Evandro, podcast que virou febre com investigação de crime, vai virar série e livro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jun. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3hxquZ3>. Acesso em: 12 nov. 2019.

KEILES, J. L. How A.S.M.R. became a sensation. *The New York Times Magazine*, Nova Iorque, 4 abr. 2019. Disponível em: <https://nyti.ms/2RiEz24>. Acesso em: 22 set. 2019.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ORTRIWANO, G. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. 5. ed. São Paulo: Summus, 1985.

RUBIO, I.; SANCHIS, A.; RIVAS, L. M. O mistério dos sussurros que são um sucesso no YouTube. *El País Brasil*, São Paulo, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/33PyGvA>. Acesso em: 22 set. 2020.

SCHAFER, M. R. Rádio radical. *In*: ZAREMBA, L; BENTES, I. (org.). *Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea*. v. 2. Rio de Janeiro: ECO, 1997. p. 27-40.

submetido em: 26 mar. 2021 | aprovado em: 21 abr. 2021

Oferta de produção audiovisual durante a pandemia de Covid-19: estratégias e adaptações da Rede Globo e Netflix

Offer of audiovisual production during the Covid-19 pandemic: strategies and adaptations of Rede Globo and Netflix

Mônica Rodrigues Nunes¹, Ana Paula Silva Ladeira Costa²

1 Professora doutora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: mrnunes@usp.br.

2 Professora efetiva da Universidade Estadual de Goiás e pós-doutoranda no PPGCOM-Uerj. E-mail: ana.costa@ueg.br.

Resumo

Este artigo busca compreender os reflexos das restrições da pandemia de Covid-19 na oferta de produtos audiovisuais de duas importantes janelas de conteúdo no Brasil em 2020 – a Rede Globo, emissora generalista de maior audiência, e a Netflix, plataforma de *streaming* com maior base de assinantes. A partir de pesquisa exploratória e qualitativa, e do estudo da grade de programação e do catálogo dos respectivos objetos em análise, verificou-se que os impactos provocados pelo isolamento social fizeram-se mais evidentes na Rede Globo do que na Netflix. Na televisão, a pandemia gerou a necessidade de descentralização da produção, alterações na grade e adaptações nos formatos para seguir oferecendo uma programação inédita. Já na Netflix, percebeu-se o aumento da oferta, apesar de atrasos em dublagens e em algumas produções.

Palavras-chave

Programação televisiva, Rede Globo, streaming, Netflix, pandemia.

Abstract

This article seeks to understand the reflections of the restrictions of Covid-19 pandemic in the offer of audiovisual products from two important content windows in Brazil, in 2020 – the generalist broadcaster with the largest audience, Rede Globo, and the streaming platform with largest subscriber base, Netflix. From exploratory and qualitative research, and from the study of the broadcasting programming and the catalog of the respective objects of analysis, it was found that the effects caused by social isolation were more evident in Rede Globo than on Netflix. On television the pandemic brought the need for decentralization of production, changes in grids and adaptations in formats to continue offering unprecedented programming. On Netflix, there was an increase in supply, despite delays in voice acting and some productions.

Keywords

Broadcasting programming, Rede Globo, streaming, Netflix, pandemic.

Introdução

Sete décadas após a inauguração da televisão no Brasil, em meio a previsões pessimistas sobre a sua sobrevivência, justificadas, sobretudo, pelo desenvolvimento das mídias digitais, ela continua exercendo papel de centralidade na sociedade brasileira. Ainda hoje a televisão linear vem sustentando os índices de audiência de anos anteriores e segue líder como uma indústria lucrativa no país. O tempo médio de consumo aumentou 34 minutos nos últimos cinco anos e a audiência média individual continua estável (KANTAR IBOPE, 2020). Em 2018, o meio televisivo liderou os investimentos, totalizando 50,87%, com valor absoluto aplicado de R\$ 75 bilhões (LOPES; LEMOS, 2019, p. 79).

Tais percepções acerca da importância da televisão tornaram-se ainda mais evidentes a partir de março de 2020, quando foi decretada quarentena em todas as regiões do país para conter o avanço da contaminação e da propagação da Covid-19. Ao limitar a circulação de pessoas, o isolamento social mobilizou grandes audiências em frente às telas, em um cenário em que a televisão passou a ser a principal janela de conexão com o mundo exterior para um público com necessidade de informação e de entretenimento. Acompanhando uma tendência apontada em estudos anteriores (JORDÃO; ALLUCCI, 2014; SECOM, 2017), a televisão se mostrou de grande relevância para o consumo cultural e informação, segundo pesquisa do Datafolha (MARQUES, 2020).

Assim como na televisão, foi observado o aumento imediato no consumo de produções audiovisuais por meio das plataformas de *streaming*. De acordo com a empresa de pesquisa Conviva (2020), os países da América registraram um aumento de 27% no número de assinantes desse tipo de serviço em março de 2020, quando comparado com o consumo de duas semanas antes. Nesse período os horários de audiência também mudaram: houve um aumento de aproximadamente 40% de consumo audiovisual em horários diurnos, e o consumo ficou distribuído de maneira mais uniforme, já que os espectadores estavam em casa.

Para entender os reflexos das restrições geradas pela pandemia de Covid-19 e as mudanças ocorridas na oferta de produtos audiovisuais no Brasil, com base

em pesquisa bibliográfica foi realizado um estudo exploratório e descritivo sobre a Rede Globo e a Netflix, com vistas a uma análise qualitativa. Em um segundo momento, analisou-se uma semana de emissões da Rede Globo (de 22 a 28 de abril de 2019 e de 20 a 26 de abril de 2020) e de 24 meses da oferta de originais da Netflix (de janeiro a dezembro de 2019 e 2020). A seleção dessas duas janelas de exibição de conteúdo audiovisual ocorreu em razão de a Rede Globo ser a emissora de televisão de maior audiência, e a Netflix a plataforma de *streaming* com maior número de assinantes no Brasil.

Embora sejam aspectos bastante relevantes, este estudo não analisa o conteúdo e a qualidade dos programas oferecidos, bem como as produções feitas exclusivamente para outras plataformas ou redes sociais da Rede Globo e da Netflix.

Um mercado em transição

A oferta de produtos audiovisuais aumentou exponencialmente nas últimas duas décadas, motivada pelo desenvolvimento e o barateamento dos equipamentos de captação, de edição e de transmissão, pela digitalização, implantação de novas plataformas de difusão, convergência entre suportes midiáticos e pelas facilidades que a tecnologia permite para a interação com os conteúdos audiovisuais.

Tal avanço tecnológico impõe uma revisão e reestruturação ao meio televisivo e atinge todos os segmentos e naturezas de emissoras. Amanda Lotz (2007) identifica três fases da produção televisiva no mercado norte-americano: a primeira, a era da rede ou *broadcasting*, com um amplo público para um reduzido número de redes. A segunda fase corresponde à chegada da TV por assinatura e à multiplicação de canais, com maior controle dos consumidores. A terceira fase, mais recente, corresponde à era pós-rede, em que o consumidor adquire mais independência e o consumo se expande para novas plataformas, especialmente por meio da internet.

O processo de mudança do mercado televisivo estadunidense, descrito por Lotz, ocorreu também no Brasil, mas com atraso. Também é fato que a chegada de novas fases não interrompeu as anteriores. Pelo contrário, no Brasil, persistem

os modelos de produção que caracterizam as fases *broadcasting* e multicanais. A Rede Globo ainda mantém sua produção verticalizada, com capacidade de produção e exibição de conteúdos próprios, e com relativa abertura para a exibição de produções independentes somente a partir dos anos 2000 (COSTA, 2021).

A segunda fase da televisão no Brasil, de multicanais, teve início nos anos 1990 com a chegada da TV por assinatura. Porém, a multiplicidade de canais e o desenvolvimento de produtoras independentes intensificou-se apenas nos anos 2000.

Atualmente, o Brasil assiste à terceira fase da televisão, com profusão de janelas de *streaming* e produção de conteúdo em regime de coprodução ou produção sob demanda, recorrendo às produtoras independentes do país para realização de obras originais. Segundo levantamento realizado pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva:

Em 2018, 22 produtoras independentes participaram da produção de 53% (24) dos títulos nacionais de ficção televisiva que estrearam na TV aberta. Já na TV paga, 100% (24) das ficções brasileiras inéditas envolveram 22 produtoras independentes. Quanto às ficções nacionais para plataformas de VoD, 70% (14) foram realizadas por 11 produtoras independentes. (LOPES; LEMOS, 2019, p. 8)

E, se em tempos passados a característica essencial da televisão, mais especificamente dos canais generalistas, não era tanto a produção de obras, “mas a articulação cotidiana da efemeridade de um fluxo na regularidade do tempo social” (JOST, 2007, p. 26), em um contexto em que o seu consumo era restrito aos ambientes privados, ela agora está em diferentes telas e em qualquer lugar. E as novas telas – *smart TV, smartphones, tablets* e computadores – permitem o consumo de conteúdos em diferentes plataformas, da TV linear ao *streaming*. Pesquisas recentes atestam que o acesso ao conteúdo *on demand* e a popularização do *streaming* estão provocando mudanças na vida cotidiana e nos hábitos de audiência, incluindo alterações nos espaços de consumo (MASSAROLO; MESQUITA, 2016; VALIATI, 2019).

Pesquisa realizada pelo Kantar Ibope (2020) aponta que, em 2019, o conteúdo em vídeo é o formato mais consumido no Brasil, em diferentes formas

de transmissão. Em um contexto em que todas as telas levam ao vídeo – TV, cinema, computadores, *tablets* e *smartphones* –, 99% das pessoas assistem a algum formato de vídeo todos os dias e, em uma escala quantitativa, a televisão está em primeiro lugar: a média de tempo de consumo de TV no Brasil é duas vezes maior que a média global (KANTAR IBOPE, 2020). O estudo também indica que 33% dos entrevistados assistem à Netflix.

Embora a maioria das plataformas também ofereça filmes de longa-metragem, que são marcados por práticas industriais e de audiência diferentes daquelas verificadas na produção televisiva, compreendemos que muitos conteúdos – como *reality shows* e séries distribuídos por meio das plataformas de *streaming* – se identificam diretamente com as lógicas industriais de produção televisiva (LOTZ, 2017).

Há, portanto, “uma televisão em transição que está deixando de ser uma tela dominante para ser mais uma tela entre muitas outras que, rotineiramente, atinge amplos setores de audiência” (OROZCO, 2014, p. 103). Essa é uma das características que marca a mudança da fase de multicanais para a fase pós-rede (LOTZ, 2007) – momento em que acontece a transição da tecnologia analógica para a digital, além do surgimento dos aparatos portáteis e do início da distribuição de sinal digital por meio do cabo e do *video on demand*.

Também marcam o período as diversas formas de financiamento, as variações nos custos de produção e pós-venda, e a abertura de oportunidades para o produtor amador. A autora destaca ainda a diminuição do tempo entre a exclusividade e a janela de exibição, além da possibilidade de acessar o conteúdo em qualquer tempo e em qualquer lugar.

Produção e consumo audiovisual: TV linear e *streaming*

O processo de produção televisiva se dá em duas grandes frentes: a produção de programas e a programação das emissões. Com o desenvolvimento das novas tecnologias e a convergência das mídias, a gestão dos conteúdos continua uma ferramenta importante para as emissoras, talvez mais desafiadora, pois os programas não estão mais restritos ao consumo da TV linear.

Com a finalidade de capturar a atenção de grande fatia do público, as emissoras televisivas ainda organizam as suas emissões na plataforma tradicional ancorada na temporalidade social dos indivíduos, ou seja, na dinâmica de atividades do público, baseada no perfil de pessoas que estão possivelmente aptas a assistir ao conteúdo produzido no momento de sua emissão.

Programação em televisão significa selecionar conteúdos, ou seja, as emissões e a colocação deles em faixas horárias. Essa dinâmica de organização das grades é resultado da necessidade de produção em larga escala, “onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra”, e para os programas ao vivo, que não podem ser editados em outro momento, para “velocidade e racionalização da produção” (MACHADO, 2014, p. 86). Esse modelo permite também o aproveitamento dos mesmos espaços físicos e profissionais para diferentes tipos de programas.

As ações tomadas na construção das grades são criadoras de sentido, contribuindo para forjar a identidade da emissora: “fazendo as escolhas de programas e de programação, a emissora afirma-se não só como responsável editorial, mas contribui para construir uma imagem de si própria como pessoa e como parceira do telespectador” (JOST, 2007, p. 53).

Já no *streaming*, verifica-se o desenvolvimento de conteúdo para diferentes segmentos de assinantes, caracterizando plataformas, por exemplo, Netflix e Amazon, como grandes “conglomerados de nicho”, por meio de uma “customização em massa”, como define Amanda Lotz (2017, p. 26). Isso se torna possível graças à eliminação da especificidade do tempo e da linearidade, que limitam a programação *broadcasting*/televisiva.

A grande chave de transformação daquilo que assumimos como televisão não linear está ligada justamente ao processo de distribuição. A digitalização provocou rupturas a partir do momento em que foi possível distribuir conteúdo televisivo por meio de protocolos da internet. Segundo Lotz (2017, p. 6), esse processo “desmonta mensagens em pacotes e remonta”. Ao contrário da lógica de transmissão televisiva, em que a programação deveria ser pensada de acordo

com a limitação imposta pelo sinal que transmitia uma mensagem por vez, nesse tipo de distribuição não existem limitações, permitindo a personalização do conteúdo independentemente de uma programação, alterando as lógicas de consumo audiovisual e tornando-a marcadamente não linear (LOTZ, 2017).

De acordo com Lotz, Lobato e Thomas,

As tecnologias de distribuição anteriores eram limitadas pela escassez de cronograma; a televisão não linear distribuída pela Internet não tem a restrição de capacidade de uma programação, embora permaneça limitada por orçamentos para licenciamento/criação de programação. (2018, p. 38, tradução nossa)³

Além disso, os softwares das plataformas de *streaming* trabalham com filtros de recomendação, sugerindo obras audiovisuais a seus consumidores a partir das escolhas feitas anteriormente. Nesse sentido, Chris Anderson explica que “as recomendações da Netflix nivelam o campo de jogo, oferecendo marketing gratuito para filmes que, do contrário, não poderiam dar-se a esse luxo, espalhando a demanda de maneira mais uniforme entre hits e nichos” (ANDERSON, 2006, p. 77). O autor ainda aponta que hoje é possível oferecer maior variedade de programação, incluindo títulos de menor penetração, assim como produções de mais sucesso nos catálogos das plataformas. E o uso do software envolve mecanismos de difusão, acesso e apropriação capazes de oferecer um catálogo amplo e diversificado, o que permite a pluralização de gostos (LADEIRA, 2016).

Mas a multiplicidade da oferta e das possibilidades de consumo das produções audiovisuais – disponíveis tanto na TV quanto nas plataformas digitais –, em diferentes suportes, não significa que todas as pessoas tenham acesso irrestrito a elas. Como apontou Martín-Barbero (2015, p. 294), “a oferta diferenciada dos produtos de vídeo está ligada ao poder aquisitivo dos indivíduos”. Trata-se, aliás, de uma tendência de consumo observada por Joseph Straubhaar *et al.* (2019) também na audiência de VoD, pois serviços como Netflix são acessados principalmente

3 “Previous distribution technologies were limited by schedule scarcity; nonlinear, internet-distributed television does not have the capacity constraint of a schedule, although it remains limited by budgets for licensing/creating programming.”

pela classe média alta, que possui acesso à internet de banda larga, além do dinheiro e capital cultural necessários para o consumo do conteúdo veiculado nessa plataforma.

É importante observar que o acesso à televisão digital e à internet, tão importante para o consumo de vídeos sob demanda, não é homogêneo. Segundo dados da pesquisa TIC Domicílios (2019), um a cada quatro brasileiros não usa internet, ou seja, aproximadamente 47 milhões de brasileiros estão desconectados. Isto significa que não há, no Brasil, acesso amplo e diversificado a conteúdos audiovisuais.

Estratégias e adaptações de produção e de programação da Rede Globo durante a pandemia

Diante da necessidade de manter distanciamento social para conter o avanço da contaminação pela Covid-19 no país, o impacto na rotina das emissoras de televisão foi imediato e foi preciso utilizar novas formas de produção e transmissão para dar continuidade às emissões.

Embora o tempo seja um fator importante para a realização das produções audiovisuais, a suspensão de alvarás de filmagem e as gravações restritas a espaços privados exigiram adaptações: foi preciso frear investimentos em estrutura e contratação de profissionais, repensar produções, adiar o lançamento de novos programas ou temporadas, transferir equipamentos e pessoas para espaços privados, interromper e/ou suspender programas em andamento.

A Rede Globo adotou a execução remota – com diretores, produtores, apresentadores e convidados participando a partir de diferentes espaços físicos –, a redução de estruturas e a transferência de equipamentos para espaços privados e/ou a utilização de equipamentos menos sofisticados, por exemplo telefones celulares para captação de sons e imagens e direção remota. Tal configuração se refletiu em mudanças na forma e conteúdo das produções e nos modos de transmissão (gravados ou ao vivo). Nesse período a emissora também passou a mostrar aos telespectadores o seu processo de produção e as medidas adotadas para evitar o contágio.

O isolamento alterou a rotina das famílias, que passaram a ficar mais tempo em casa e em frente às telas. Segundo dados obtidos pelo Datafolha (MARQUES, 2020), nesse período a audiência da televisão aberta teve crescimento médio de 17%, gerada por um público em busca de informação, entretenimento e conteúdo infantil. Entre as emissoras de sinal aberto, a Rede Globo foi a que registrou maior crescimento de audiência (STYCER, 2020).

Para entender as estratégias e adaptações realizadas na grade de programas da Rede Globo, realizou-se uma análise exploratória e de conteúdo⁴ (BARDIN, 2011), quantitativa e qualitativa, de emissões de uma semana de 2019 (de 22 a 28 de abril) e de 2020 (20 a 26 de abril). A semana selecionada em 2020 marca um mês de isolamento social no Brasil.

O levantamento dos programas permitiu construir um banco de dados que reúne as seguintes informações: título, tipo de produção, tipo de transmissão (ao vivo ou gravada), tipo de conteúdo, duração⁵, categoria, gênero, natureza do programa (temático/generalista), tema do programa, periodicidade, data e horário de emissão.

A análise da grade de programação da Rede Globo apontou que, em 2020, para dar continuidade às emissões, foi adotado o modelo não presencial de produção, com participantes em diferentes espaços físicos, com poucos equipamentos e profissionais, o que resultou em programas com poucas variações de planos e enquadramentos, com predomínio de planos estáticos, em contraste com as imagens de programas realizados em estúdio, onde há total controle de luz, de som e de movimentos de câmera (óticos e mecânicos).

Também houve mudanças no padrão visual das atrações da emissora, que passou a utilizar efeitos especiais para simular cenários e a transmitir a partir de cenários múltiplos, com participantes em diferentes locais para a mesma

4 O levantamento dos dados foi realizado a partir das informações divulgadas na página da Rede Globo. Para esta análise, considerou-se todo o período em que cada programa permaneceu no ar (a grade foi aquela transmitida para a cidade de São Paulo).

5 A duração corresponde ao tempo em que os programas estiveram na grade de programas. Portanto, inclui a arte do programa e o intervalo comercial.

atração (Figura 1). A tela grande foi dividida em outras pequenas, com variações que passam pelo número de participantes.

Além disso, tornou-se frequente o uso de imagens na vertical, antes limitado a poucos programas, entre eles, os telejornais. No período analisado, as emissões da TV foram mescladas entre imagens verticais e horizontais.

A Rede Globo precisou suspender e/ou reprisar programas de entretenimento. Isso se deu, fundamentalmente, pela grande quantidade de profissionais envolvidos nas produções – roteiristas, diretores, pessoal técnico, elenco, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, iluminadores etc.

As telenovelas, gênero de sucesso de audiência, presentes na grade desde os anos 1960, e que se consolidaram como uma das marcas da televisão brasileira, tiveram as gravações suspensas e foram o gênero com maior registro de reprises na grade. Em 2019 havia apenas uma telenovela reexibida na Rede Globo. Por sua vez, em 2020, todas as cinco faixas de telenovela correspondiam a reprises (Figura 1).

Embora a telenovela seja um gênero ficcional e de grande fôlego, presente na grade de programação por vários meses, a gravação dos capítulos é feita em período muito próximo ao da emissão. Isto ocorre porque muitas telenovelas são do tipo aberta, que se caracterizam “por apresentar um texto aberto e incompleto, onde o enredo pode ser alterado para ir ao encontro das reações do público que a consome, e da interpretação dada pelas equipes que a produzem e pelos atores que representam os personagens” (CASTRO, 2013, p. 1).

É preciso destacar que a linguagem audiovisual exige a realização de muitas atividades, com a participação de grande número de profissionais. Na televisão, a conclusão dos programas gravados, em geral, se dá em período muito próximo ao da emissão, e há, ainda, os programas em que produção e emissão ocorrem simultaneamente, como no caso dos programas ao vivo.

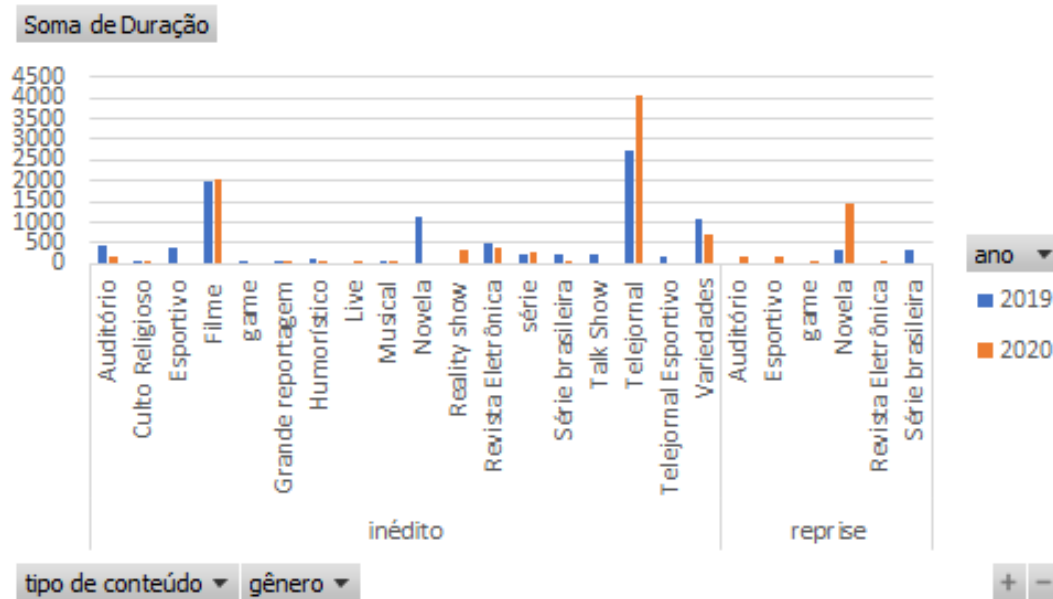


Figura 1: Tempo (minutos) de transmissão por gênero (inédito e reprise) na Rede Globo
 Fonte: Elaborado pelas autoras.

A Rede Globo também optou por reprisar três outros gêneros de entretenimento: auditório (*Domingão do Faustão* e *Altas horas*), game (*Tamanho família*) e esportivo. *Domingão do Faustão* e *Altas horas* reprisaram os melhores momentos de edições anteriores, com a participação dos apresentadores diretamente de suas casas e, quando retornaram às gravações em estúdio, em agosto e dezembro de 2020, respectivamente, fizeram-no com adaptações no estúdio e plateia virtual.

Outro programa de entretenimento, *Conversa com Bial*, após ter a estreia da temporada de 2020 adiada (estava previsto para março), voltou com novo formato – com a gravação de entrevistas gravadas da casa do apresentador por teleconferência – e menor duração, em 18 de maio de 2020. Por sua vez, o programa *Caldeirão do Huck* não teve suas edições interrompidas, mas passou por modificações em seu formato, inicialmente com apresentação da casa de Huck, e em julho voltou a gravar nos Estúdios Globo, também com a participação de plateia virtual.

Com a suspensão de competições esportivas, nas faixas dedicadas à transmissão ao vivo de jogos, a Rede Globo optou por reexibir partidas da seleção brasileira, entre elas Brasil x Itália (1994). A adoção dessa estratégia se deu pela necessidade

da emissora de atender as expectativas dos fiéis telespectadores e de cumprir os contratos publicitários firmados anteriormente. Outro reflexo da ausência de uma agenda de eventos esportivos foi a retirada dos telejornais esportivos (que foram incorporados aos telejornais generalistas) da grade de programação até julho de 2020.

A Figura 1 também apresenta uma novidade na grade da Rede Globo no período analisado. Assim como outras emissoras, ela produziu conteúdos multiplataformas, com transmissão direta simultânea na TV aberta, em canais de TV por assinatura e *streaming*, no formato de *live*, modelo nativo da internet muito utilizado no YouTube. Entre abril e junho, a emissora lançou e exibiu o projeto *Em casa*, com *lives* de shows musicais transmitidos diretamente de espaços privados, ou seja, da casa dos artistas.

É importante ressaltar que a modificação e a criação de formatos⁶ estão estritamente relacionadas com os recursos técnicos disponíveis, ou seja, a cada novo equipamento abrem-se novas possibilidades, e com a ausência de um ou mais equipamentos também. Novos formatos são resultado de mudanças e variações de outros formatos e/ou combinação com novos elementos. A execução remota foi a que mais exigiu adaptações nos formatos (Figura 2).

Assim que se iniciou o isolamento social, dois programas de variedades foram suspensos da grade: *Mais você* e *Encontro com Fátima Bernardes*. Em 20 de abril de 2020, este retornou à grade com adaptações: sem plateia e com a participação de convidados de duas formas; em estúdio, mas mantendo distanciamento físico seguro, e por meio de interação por videoconferência. Além disso, o programa passou a exibir um quadro com Ana Maria Braga, apresentadora do *Mais você*, que continuava suspenso⁷. Outro programa de variedades que também saiu da grade foi o *Se joga*⁸, em 17 de março de 2020.

6 Formato é um termo próprio do meio audiovisual, utilizado para designar o conjunto de características que dão forma aos gêneros. Cada gênero pode admitir vários formatos.

7 Este programa voltou à grade, ao vivo, em 5 de outubro de 2020.

8 Este programa estreou na Rede Globo em 30 de setembro de 2019. Após ser suspenso em 2020, retornou à grade de programação em março de 2021, com edições aos sábados.

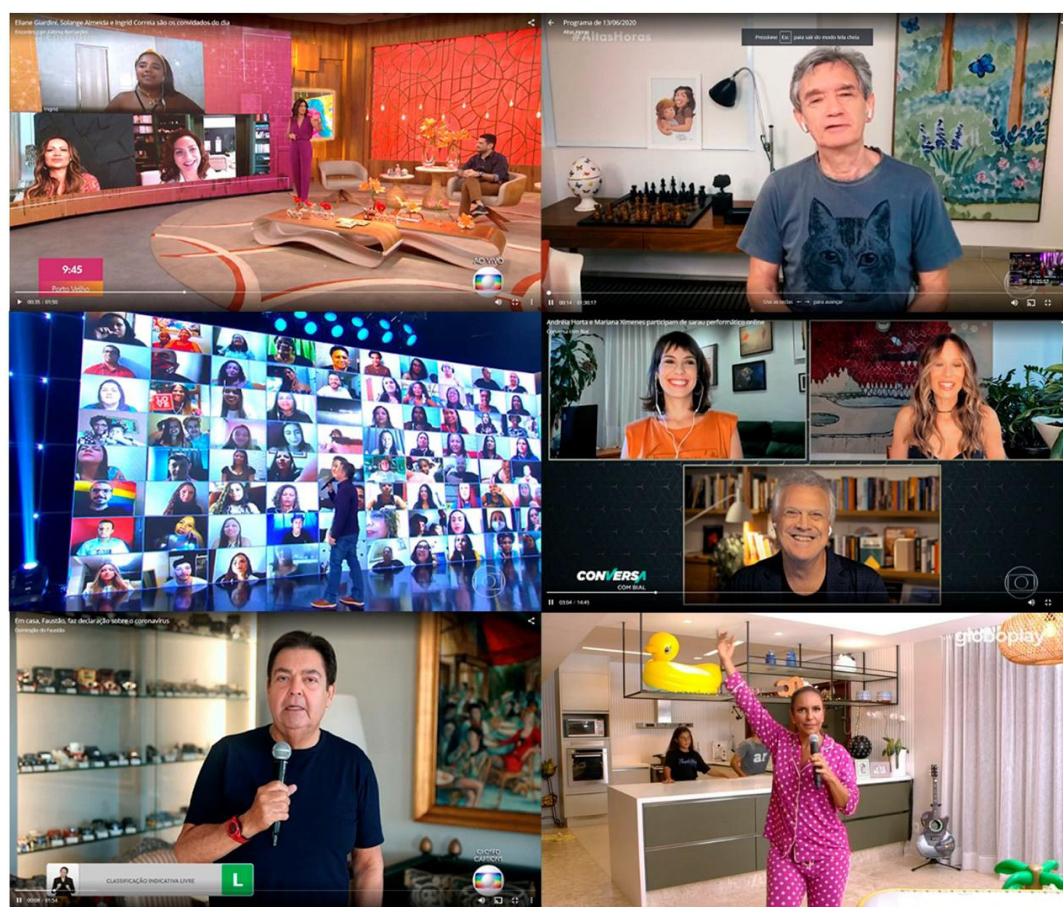


Figura 2: Novos formatos na tela da Rede Globo. Em sentido horário: *Encontro com Fátima Bernardes* (30/4/2020); *Altas horas* (13/6/2020); *Conversa com Bial* (5/12/2020); *Projeto Em casa – live* com Ivete Sangalo (25/4/2020); *Domingão do Faustão* (29/3/2020); e *Caldeirão do Huck* (11/6/2020)

Fonte: Imagens GloboPlay.

Com a suspensão das aulas presenciais nas escolas, os programas voltados ao público infantil passaram a ser muito buscados pelas famílias. A Rede Globo, que já seguia a estratégia de não exibir conteúdos voltados especificamente para o público infantil⁹, ofertou, no período analisado, filmes (alguns inéditos na TV)¹⁰ voltados para toda a família.

9 Em 2012 a emissora encerrou as edições da TV Globinho durante a semana e, em 2015, aos sábados.

10 Um exemplo é a programação de filmes exibidos na "Sessão da Tarde" da Globo, de 20 a 26 de abril de 2020: *Homem Aranha*, *O aprendiz de feiticeiro*, *Ramona e Beezus*, *Um tio quase perfeito* e *Enrolados*.

Se por um lado a produção de alguns programas se mostrou inviável ou foi suspensa, o gênero telejornal ganhou maior espaço na grade de programação da Rede Globo, passando de 45 horas semanais em 2019 para 67 horas em 2020, com a ampliação do tempo de exibição dos telejornais e a criação de um novo programa jornalístico sobre saúde, o *Combate ao coronavírus*¹¹ (Figura 3).

Para dar continuidade à prestação de serviço e ao mesmo tempo preservar a saúde de jornalistas e outros profissionais envolvidos na produção dos telejornais, foi necessário reduzir equipes – tanto nas redações quanto na cobertura *in loco* – e equipamentos, usar máscaras faciais e microfones individuais (para jornalistas e fontes), estabelecer novos fluxos de trabalho – com pessoas trabalhando em diferentes espaços físicos, mas conectados por sistemas de comunicação – e realizar alterações nos formatos de vídeo.

A adoção do modelo não presencial de telejornalismo refletiu-se no crescimento do espaço dedicado a entrevistas (muitas vezes gravadas pelos próprios entrevistados) e na maior utilização de imagens captadas pelas fontes das notícias e de bancos de imagens, além de uso de efeitos visuais (computação gráfica). Nesse período, a colaboração de pessoas externas à emissora foi fundamental, e isso se refletiu em um novo jornalismo, com a introdução de novos olhares e com a utilização de material mediado e produzido pelas fontes das notícias.

11 De 17 de março a 17 de abril de 2020, a duração deste programa era de duas horas. Com o retorno do programa *Encontro com Fátima Bernardes*, ele passou a ter 50 minutos de duração, até 22 de maio de 2020, quando foi retirada da grade.

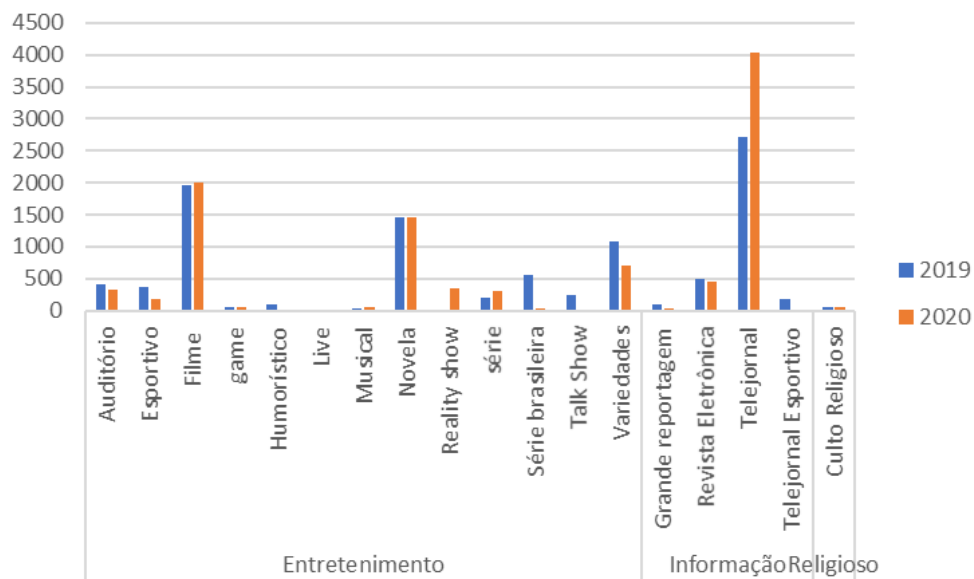


Figura 3: Tempo (minutos) dedicado às categorias e gêneros na Rede Globo

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Mas não foi apenas no telejornalismo que o tema coronavírus esteve presente na grade da Rede Globo. Em 30 de junho de 2020 estreou a série *Diário de um confinado*, produzida e gravada à distância.

Mesmo com todas as modificações na grade da Rede Globo mencionadas, a emissora manteve a lógica de programação de anos anteriores, com uma grade horizontal, apresentando programas em uma mesma faixa horária cotidianamente e uma faixa vertical no período noturno, em que se propõe uma emissão diferente em função do dia da semana, modelo seguido por todas as emissoras comerciais abertas brasileiras. A Figura 4 mostra que a emissora manteve o mesmo padrão (tempo) – 74% de produções próprias e 26% de produção externa (em geral, filmes, séries e exibição de partidas esportivas) – e perfil de emissões próprias e externas.

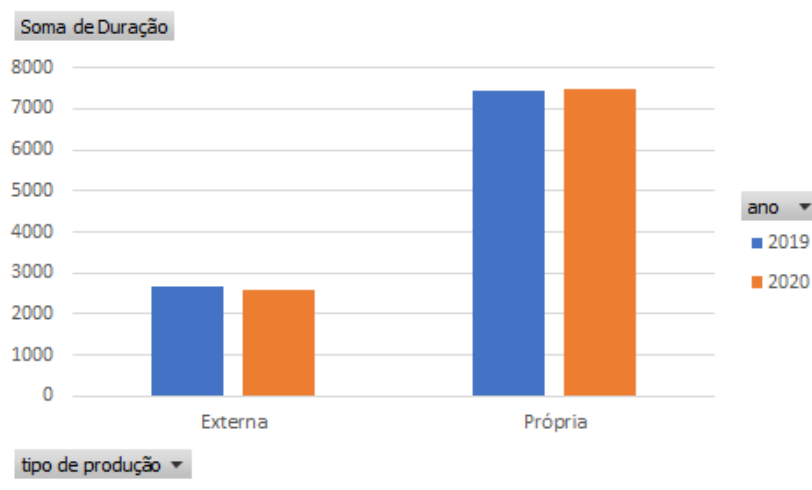


Figura 4: Quadro comparativo do tempo de emissões Rede Globo: produção própria e externa (2019-2020)

Fonte: Elaborado pelas autoras.

A Rede Globo inverteu a dinâmica de emissões. Em 2019, 48% das emissões de programação foram ao vivo, e 52% de programas gravados. Por sua vez, em 2020, verificou-se que 53,5% da programação era transmitida ao vivo, e 46,5% dos programas previamente gravados. Essa mudança deu-se em razão do aumento do tempo dedicado à cobertura jornalística (Figura 5).

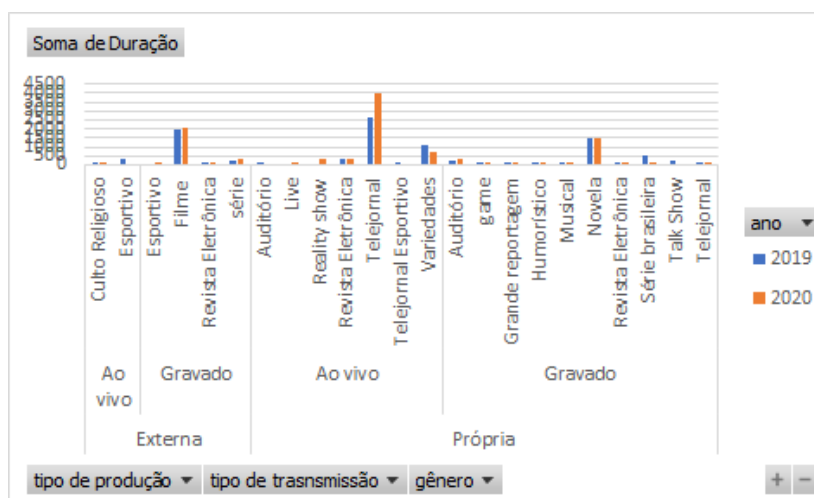


Figura 5: Quadro comparativo do tipo de emissões (gravadas ou ao vivo) de produções próprias e externa para cada gênero na Rede Globo (2019-2020)

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Essa divisão entre emissões ao vivo e gravadas é o que diferencia a TV linear da TV não linear. A linguagem da televisão reside na transmissão direta (CARLÓN, 2014; JOST, 2007). Na programação ao vivo, a televisão promove um “acesso imediato” com os outros e com o mundo, e isso que lhe garante, no contexto da multiplicação das telas e de conteúdos, “um importante papel como ‘programadora’ da vida social” (FECHINE, 2014, p. 127).

A possibilidade de transmissão em tempo real é uma das características que demarcam a TV linear, mas que não está presente na TV não linear. Embora plataformas de *streaming* como o YouTube assumam as transmissões ao vivo como uma de suas possibilidades, esta não é uma característica de plataformas como Netflix, Amazon ou Disney Plus.

O *streaming* no Brasil e a programação da Netflix durante a pandemia

Segundo Lopes e Lemos (2019), em 2018 o Brasil totalizava 78 plataformas de vídeo *on demand* (VoD), sendo algumas delas ligadas a canais de TV por assinatura, a TVs abertas e a empresas de telecomunicações, e outras sem vínculo com cadeias de TV. Dentre essas plataformas, destaca-se especialmente a Netflix, que é hoje a plataforma com maior penetração no Brasil (estima-se que atinja um total de 17 milhões de assinantes e represente o terceiro mercado da empresa no mundo). Além disso, possui o maior catálogo, contando com ampla variedade de conteúdo original, o que nos permite analisar mudanças no processo produtivo dentro do território nacional. No mercado brasileiro, a Netflix já havia anunciado, em outubro de 2019, um investimento de R\$ 350 milhões em produções brasileiras para 2020.

Vale lembrar que as vinte séries originais assistidas em VoD, em 2019, e com maior número de tuítes e de impressões nas redes sociais no Brasil, são produções Netflix (MÍDIA..., 2020, p. 234), e nenhuma produção da Amazon Prime Video, da Globoplay ou do YouTube estão nessa lista. Tal configuração atesta a importância da Netflix no mercado nacional.

É importante destacar que a Netflix recorre às produtoras independentes para estabelecer contratos de coprodução audiovisual, já que não dispõe de estúdios

próprios no Brasil. Isso torna o processo de realização mais próximo ao dos canais de TV por assinatura do que ao de emissoras generalistas como a Rede Globo, que responde pela maior parte da produção de sua programação (Figura 4).

Diante da necessidade de isolamento social, a Netflix anunciou, em março de 2020, a suspensão de todas as produções e garantiu que elas não afetariam os próximos lançamentos, uma vez que seus conteúdos são finalizados com antecedência e seria possível dar continuidade à pós-produção de alguns produtos.

É importante ressaltar que a Netflix precisou lidar com diferentes situações, pois a sua produção é descentralizada. Desse modo, não é possível delinear um plano de ação único para todas as produções realizadas nos diversos países onde ela atua.

Em junho de 2020, Nielsen Brasil e Toluna¹² realizaram pesquisa através da qual constatou-se que 42,8% dos entrevistados utilizavam *streaming* todos os dias. Naquele período, as plataformas mais utilizadas eram YouTube (89,4%), Netflix (86,6%) e Amazon (40,2%). A plataforma de *streaming* da Rede Globo, o Globoplay, era utilizada por 25% dos entrevistados da amostra.

Diante do aumento de consumo audiovisual no período de pandemia, a Netflix teve o maior crescimento do número de assinantes de sua história. Entre janeiro e dezembro de 2020 a empresa ganhou 37 milhões de novos usuários no mundo, o que representou um aumento de 31% em comparação com o ano anterior.

De acordo com estudo lançado pela Parrot Analytics (c2011-2021), durante a pandemia de Covid-19 a audiência das plataformas de *streaming* demonstrou maior interesse por conteúdos originais e inéditos que pudessem preencher as lacunas deixadas por cancelamentos ou atrasos. No Brasil, de acordo com dados divulgados pela Netflix, as visualizações de *reality shows* dobraram e houve um aumento de 70% nas buscas por “filmes tristes” em abril de 2020, em comparação com o mês anterior.

12 Disponível em: <https://bit.ly/3w4pM9m>. Acesso em: 24 mar. 2021.

Com vistas à compreensão dos impactos da pandemia na programação da Netflix Brasil, realizamos um levantamento das produções lançadas pela plataforma em 2019 e 2020. Os dados foram extraídos da divulgação de lançamentos que a plataforma realiza na imprensa. Para o cálculo, foram consideradas como produções originais as obras que são realizadas em regime de coprodução com produtoras independentes, além dos conteúdos cujos direitos exclusivos de transmissão foram adquiridos pela Netflix. Não foram contabilizadas as obras licenciadas pela plataforma, pois tais dados não são divulgados em sua totalidade à imprensa no início de cada mês.

Há, contudo, limitações relativas a pesquisas que envolvam a Netflix como objeto de estudo. A plataforma não disponibiliza informações sobre número de visualizações, valores de licenciamento e uma lista oficial organizada, com todos os títulos disponibilizados, e que informe as obras audiovisuais que foram inseridas e retiradas do catálogo, já que essa é uma dinâmica recorrente. Desse modo, buscou-se contornar a limitação de acesso com informações divulgadas por órgãos de imprensa¹³.

Compreendendo que as ações de programação (pré-produção, produção, pós-produção, licenciamento e divulgação) da Netflix são planejadas com maior antecedência do que na TV aberta, trabalhamos com um recorte mais amplo para análise do catálogo brasileiro, de janeiro a dezembro dos anos de 2019 e 2020 (Figura 6). Isso se deu porque, diferentemente das plataformas tradicionais de televisão, como a Rede Globo, que organizam as suas emissões em um ciclo semanal, as plataformas de *streaming* utilizam uma agenda de lançamentos mais dinâmica, e um recorte menor seria insuficiente para entender possíveis impactos provocados pelo isolamento social.

13 Especificamente do site *Tecnoblog* (<https://tecnoblog.net/>).

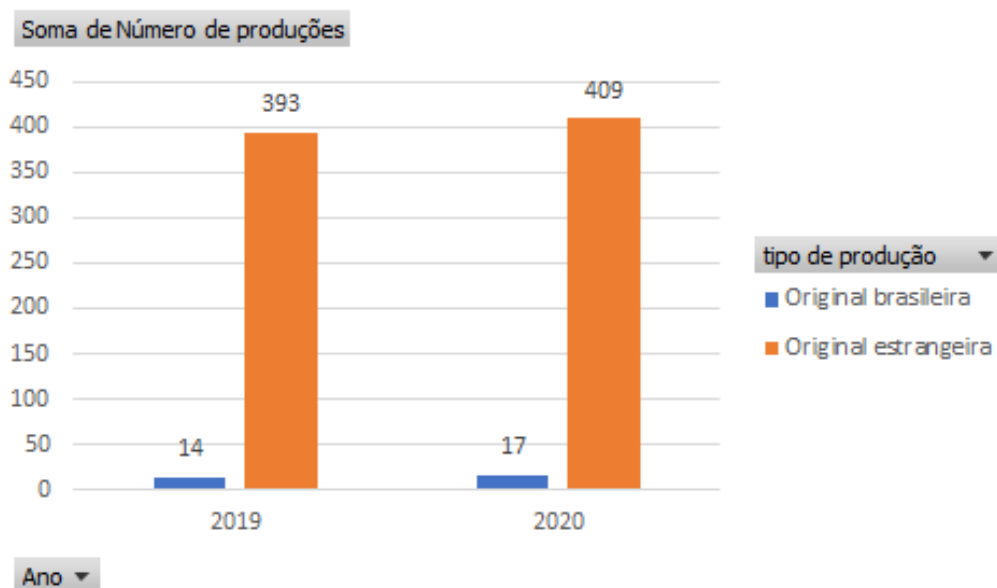


Figura 6: Lançamento de produções originais nacionais e estrangeiras na Netflix

Brasil – janeiro a dezembro de 2019 e 2020

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Por meio da Figura 6 afere-se que, entre janeiro e dezembro de 2020, foram lançadas 426 produções originais na Netflix, das quais apenas 4% foram realizadas no Brasil. Isso ocorre porque a presença global da Netflix permite que haja produção original em diversos países simultaneamente, de modo que um mesmo conteúdo se torna capaz de circular com facilidade em outros territórios. Assim, o modo de produção do *streaming* é difuso; não é centralizado como na televisão. Apesar de muitas produções fazerem referência a elementos culturais regionais, é comum que atinjam um público mais amplo, global (PENNER; STRAUBHAAR, 2020, p. 134).

Do total de produções originais brasileiras, foram identificadas oito séries de ficção (46%); dois *stand-ups* (12%); três filmes (18%), três *realities* (18%) e uma série documental (6%) (Figura 7). É importante destacar a estreia dos três *reality shows* originais Netflix Brasil, visto que, no ano anterior, não há registro de programa nacional desse gênero (Figura 8).

Os dados levantados entre janeiro e dezembro de 2019 apontam 393 conteúdos originais. No Brasil, estrearam catorze produções nacionais, o que representou

3,4% dos lançamentos totais. Do total de produções originais brasileiras, foram identificadas nove séries de ficção (65%); dois *stand-ups* (12%); dois filmes, sendo um de ficção e um documentário (18%); e uma série documental (7%) (Figura 7).

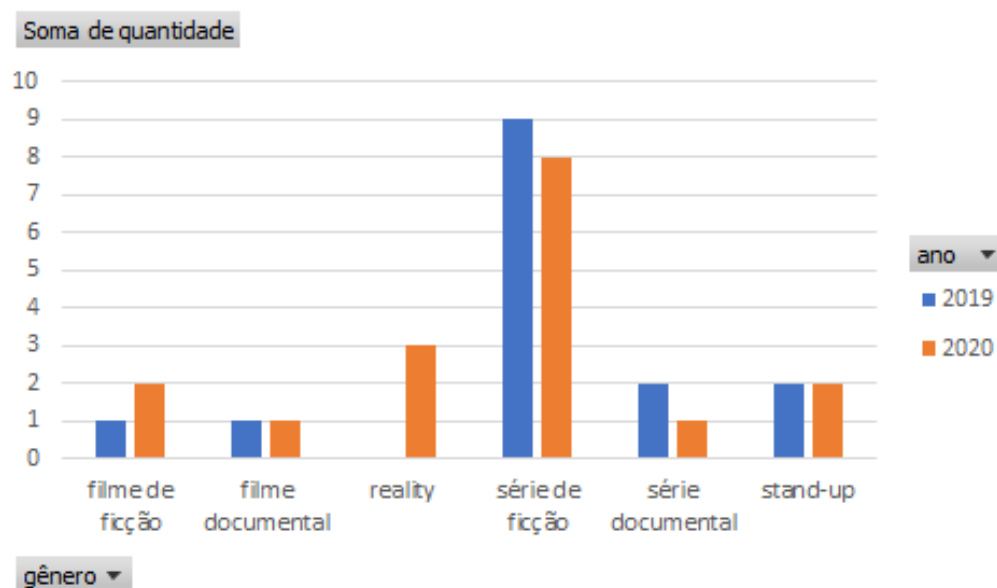


Figura 7: Classificação, em gêneros, dos originais Netflix (Brasil)

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Ao comparar os resultados anuais (2019 e 2020), verifica-se que a pandemia não provocou redução no número de produções originais brasileiras lançadas pela Netflix; pelo contrário, em 2020 estrearam três produções a mais do que em 2019.

Embora este estudo não tenha incluído na análise os licenciamentos da Netflix, destacamos que esse tipo de produção garantiu a oferta de mais obras nacionais em seu catálogo. Entre eles, os filmes *Luccas Neto em: acampamento de férias 2*, *Luccas Neto em: o mapa do tesouro* e *Luccas Neto em: um natal muito atrapalhado*, do *youtuber* Luccas Neto, lançados na plataforma em 2020, após o início do isolamento social.



Figura 8: Lançamentos nacionais de *reality shows* em 2020 na Netflix

Fonte: Divulgação Netflix.

Em abril de 2020 a Netflix estadunidense realizou uma série de *lives* intitulada *Wanna Talk About it?* em parceria com o Instagram, com o objetivo de trazer atores e atrizes para discutirem temas relacionados à saúde mental durante a pandemia. Embora a Netflix Brasil publique rotineiramente vídeos em seu canal do YouTube e conteúdo no Instagram – para a divulgação de obras audiovisuais, *trailers*, *teasers*, entrevistas com atores e atrizes de suas produções e *making ofs* –, não foram observadas abordagens sobre a pandemia nas estratégias de aproximação com o público espectador.

Com relação ao conteúdo internacional lançado em 2020, destacam-se algumas produções com temáticas relacionadas à pandemia. Em junho foi lançada a série *Feito em casa*, que reúne 17 curtas-metragens realizados por cineastas de onze países, e, em outubro, a série americana *Distanciamento social*, de oito episódios, totalmente produzida durante a pandemia. Destacam-se, ainda, sobre o tema coronavírus, em 2020: “Pandemia”, episódio 9 da temporada 2 da série *Lenox Hill; Explicando... o coronavírus* (documental); *2020 Nunca mais* (documentário); e *Host* (filme).

Embora algumas produções tenham sido realizadas durante a pandemia, a exemplo da série sul-africana *Como acabar com o Natal*, também há registros de atrasos em produções de 2020, como a série egípcia *Paranormal*, e um dos

maiores sucessos da plataforma, *Stranger Things*, sem data para estreia de sua quarta temporada. No Brasil, por sua vez, há registro de atrasos nos lançamentos das versões brasileiras de *Queer Eye* e *Brincando com o fogo*. Outro reflexo da pandemia foi a diminuição de dublagens de algumas produções. Por outro lado, a plataforma conseguiu assegurar lançamentos de obras que não puderam ser exibidas nas salas de cinema em razão das restrições sanitárias, entre elas *Os 7 de Chicago* e *Um crime para dois* (Paramount), *Enola Holmes* (Warner) e *Os salafrários* (Downtown Filmes), uma produção brasileira.

Considerações finais

Os hábitos de consumo dos telespectadores e as possibilidades de adequação das empresas à nova realidade evidenciaram aproximações e diferenças entre a televisão linear e o *streaming*. Embora as ações de produção, de marketing e de programação empregadas pela Netflix e pela Rede Globo durante 2020 envolvam estratégias voltadas especialmente para a adaptação, engajamento e envolvimento da audiência, a análise evidenciou que os telespectadores buscaram as plataformas com diferentes objetivos: na Netflix, com maior ênfase nos gêneros de entretenimento e, no caso da televisão, com foco no jornalismo. Entretanto, é importante ressaltar que o aumento da audiência nessas plataformas indica que os públicos se vinculam aos conteúdos por diferentes motivos, como gêneros, formatos, personagens, narrativas e temáticas, entre outros.

É preciso assinalar que a TV é a principal fonte de informação dos brasileiros e os olhos voltados para ela evidenciam a necessidade do público de entender a maior crise sanitária deste século. Além disso, “a televisão tacitamente nos promete que se algo extraordinário acontecer, sua programação será modificada para nos manter informados e fazer participantes” (FECHINE, 2014, p. 126).

Sobre o modo de produção e exibição de conteúdos, os impactos provocados pelo isolamento social fizeram-se mais evidentes na televisão generalista do que nas plataformas de *streaming*. A produção da Rede Globo durante a pandemia ficou marcada pela necessidade de descentralização da sua produção, alterações

na grade, adaptações nos formatos, reprises, suspensão de programas, redução de programas a quadros de outros e criação de novas atrações para seguir oferecendo uma programação inédita.

Na Netflix, por sua vez, as alterações foram em menor número, como o atraso ou suspensão de dublagens e na distribuição de alguns conteúdos. Tais resultados se justificam, também, pela ausência, no *streaming*, de programação ao vivo e de obras ficcionais abertas. Além disso, a Netflix possui um processo produtivo descentralizado, com produtoras situadas em diferentes regiões, com estruturas de produção distintas. Em alguns territórios foi possível adaptar os processos de produção e dar continuidade aos trabalhos, de acordo com decretos e regulamentações locais.

Embora os modos de financiamento não tenham sido objeto de análise neste trabalho, faz-se necessário ressaltar que o meio televisivo recebeu menos investimentos publicitários em 2020¹⁴, se comparado com ano anterior. Na Netflix, observa-se o aumento na base de assinantes, que custeia a produção das obras e licenciamentos. Ao mesmo tempo, registra-se o aumento no custo de realização, em razão de alterações nos processos de produção para atender às exigências sanitárias.

Destacamos que, com a pandemia, a televisão linear do presente repete o modelo do passado – com a reprodução dos mesmos gêneros e emissões de reprises –, ao mesmo tempo que ensaia a televisão do futuro, com novos formatos e programas multiplataforma.

Por fim, o desafio atual da TV é produzir conteúdos que façam sentido para uma audiência cada vez mais orientada ao audiovisual, mas com necessidade de linguagem e formatos que lhe cativem. Já para a Netflix, o grande desafio será manter a base de assinantes que ganhou durante o período de pandemia, especialmente com a chegada de novas plataformas de *streaming*, dentre as quais se destaca a Disney Plus. Em suma, que os emissores encontrem caminhos para aproveitar os recursos disponíveis para ofertar uma programação que permita maior interatividade.

14 Disponível em: <https://bit.ly/32TLGQu>. Acesso em: 17 mar. 2021.

Referências

ANDERSON, C. *A cauda longa: a nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2011.

CARLÓN, M. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre o fim da televisão. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 11-33.

CASTRO, Eneide Maia de. *O gerenciamento de projetos em uma obra aberta: o caso de telenovelas brasileiras*. 2013. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CONVIVA. Streaming in the time of coronavírus. *Conviva*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3qRk3mu>. Acesso em: 5 jul. 2021.

COSTA, A. P. S. L. Produção televisiva independente: internacionalização sob a égide das políticas públicas. *Eptic*, São Cristóvão, v. 23, n. 1, p. 7-26, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/2Ub2Bgs>. Acesso em: 20 mar. 2021.

FECHINE, Y. Elogio à programação: repensando a televisão que não desapareceu. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 114-131.

JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. R. *Panorama setorial da cultura brasileira 2013-2014*. São Paulo: Alucci & Associados Comunicações, 2014.

JOST, F. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KANTAR IBOPE. Inside TV: experiência, influência e as novas dimensões do vídeo. *Kantar Ibope*, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/36dUL8s>. Acesso em: 6 jul. 2021.

LADEIRA, J. M. *Imitação do excesso: televisão, streaming e o Brasil*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

LOPES, M. I. V.; LEMOS, L. P. Brasil: streaming, tudo junto e misturado. In: LOPES, M. I. V.; GÓMEZ, G. O. (coord.). *Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias*. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 73-108.

LOTZ, A. D. *Portals: a treatise on internet-distributed television*. Ann Arbor: Michigan Publishing, 2017.

LOTZ, A. D. *The television will be revolutionized*. Nova Iorque: New York University Press, 2007.

LOTZ, A. D.; LOBATO, R.; THOMAS, J. Internet-distributed television research: a provocation. *Media Industries*, Ann Arbor, v. 5, n. 2, p. 35-47, 2018.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2014.

MARQUES, J. TVs e jornais lideram índice de confiança em informações sobre coronavírus, diz Datafolha. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3h9q22x>. 24 mar. 2020.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MASSAROLO, J. C.; MESQUITA, D. Vídeo sob demanda: uma nova plataforma televisiva. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS

DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 25., 2016, Goiânia. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2016. p. 1-24.

MÍDIA dados Brasil 2020. *Grupo de Mídia São Paulo*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://midiadados2020.com.br/>. Acesso em: 6 jul. 2021.

OROZCO, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y. (org.). *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014. p. 96-113.

PARROT ANALYTICS. Navigating Covid-19: special report: practical solutions for thriving in an altered attention economy. *Parrot Analytics*, Los Angeles, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3gYyiT8>. Acesso em: 11 fev. 2021.

PENNER, T. A.; STRAUBHAAR, J. D. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. *MATRIZES*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020.

SECOM. *Pesquisa brasileira de mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília, DF: Secom, 2017.

STRAUBHAAR, J. D. *et al.* Class, pay TV access and Netflix in Latin America: transformation within a digital divide. *Critical Studies in Television*, Thousand Oaks, v. 14, n. 2, p. 233-254, 2019.

STYCER, M. Globo cresce no Ibope em 2020 e ganha público entre crianças e adolescentes. *Uol*, [s. l.], 11 ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3hgZong>. Acesso em: 28 jun. 2021.

TIC DOMICÍLIOS. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos domicílios brasileiros*. São Paulo: Cetic.br, 2019.

VALIATI, V. A. D. "Are you still watching?": audiovisual consumption on digital platforms and practices related to the routines of Netflix users. *In*: BUCK, A. M.; PLOTHE, T. (ed.). *Netflix at the nexus*. Nova Iorque: Peter Lang, 2019. p. 223-237.

submetido em: 26 abr. 2021 | aprovado em: 3 maio 2021

A poética da entrevista no documentário *O país de São Saruê*

Poetics of the interview in the documentary *O país de São Saruê*

José Francisco Serafim¹, Renato Meira dos Santos Filho²

1 Professor associado da Faculdade de Comunicação da UFBA, Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). E-mail: josefserafim@ufba.br.

2 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Pesquisador do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/PósCom). E-mails: renato.meira@ufba.br e renatomeirasf@gmail.com.

Resumo

O presente artigo discorre sobre questões poéticas e retóricas envolvendo o documentário *O país de São Saruê*, dirigido pelo cineasta paraibano Vladimir Carvalho, concluído originalmente em 1971. Adotando noções de “poética da entrevista no filme documentário”, como sugeridas por Leger Grindon (2007), esta análise tem como interesse maior a compreensão de como a construção das entrevistas contribui para a estrutura argumentativa dessa obra. Observamos que, na composição das entrevistas, o realizador se utiliza de técnicas cinematográficas que tendem à redução da polivalência do conjunto de falas dos entrevistados, ainda que uma variedade de opiniões, por vezes conflitantes, atravesse o filme.

Palavras-chave

O país de São Saruê, poética da entrevista, cinema documentário.

Abstract

This paper discusses poetical and rethorical aspects regarding the Brazilian documentary film *O País de São Saruê*, directed by Vladimir Carvalho, and completed in 1971. Approaching the object through the “poetics of the documentary film Interview”, as proposed by Leger Grindon (2007), our analysis sought to better explore how the way interviews are contributes to the structure of the arguments supported throughout the film. We found that, although the documentary was permeated by diverse, even conflicting opinions, the way the interviews were conducted tends to decrease the versatility present in the statements collected by the filmmaker.

Keywords

O País de São Saruê, poetics of the interview, documentary cinema.

A luta para sobreviver à miséria é assunto que comumente acompanha as representações midiáticas do sertão nordestino. Desde as coberturas jornalísticas nacionais até a arte tradicional da própria região (seja na forma de canções, romances ou dos típicos folhetos de cordel), são frequentes os temas da seca, do cangaço e o retrato do semiárido como uma terra necessitada e de gente devota – um povo que, frente à realidade difícil, busca consolo na fé e em profecias sebastianistas de um futuro mais próspero. O semiárido nordestino é, em conjunto talvez com as imagens das favelas e dos povos ribeirinhos, um dos elementos mais marcantes para a constituição do imaginário de subdesenvolvimento do país. Consequentemente, mesmo no audiovisual documental, são muitas as produções que reproduzem os estereótipos desse sertão convencionalizado.

Há, todavia, obras em cujo discurso se apresenta a recusa à naturalização da pobreza sertaneja, como é o documentário *O país de São Saruê* (1971/2004)³. Dirigido pelo cineasta paraibano Vladimir Carvalho, o filme trata o subdesenvolvimento como uma problemática que ultrapassa o clima local e como crítica ao abandono estatal. Enquadra o semiárido pelos bens que o povo dessa região produz, sugerindo que, mais do que a seca, são as desiguais estruturas socioeconômicas historicamente dominantes no Brasil que levam ao subdesenvolvimento do sertão.

Lançado durante o truculento governo de Garrastazu Médici, *O país de São Saruê* (1971/2004) foi sumariamente censurado por causa dessa retórica de denúncia da exploração econômica, de valorização do trabalho e de partilha de riquezas – como nota a historiadora Shirly Souza (2010, p. 65-66), em dissertação na qual analisou pareceres dos órgãos de censura sobre o documentário. A liberação para circulação veio somente em 1978, quando a censura decidiu que

3 Vladimir Carvalho concluiu o documentário *O país de São Saruê* (1971/2004), originalmente, em 1971; porém, o filme foi interdito pelos órgãos de censura do regime militar, fato que dificultou a devida preservação da obra. Os rolos originais, de 16 mm, foram perdidos, e a única versão atualmente disponível do filme é produto de uma restauração finalizada em 2004, a partir de cópias ampliadas para 35 mm. Segundo informações presentes dentre os créditos de abertura desta versão, algumas cenas jamais recuperaram sua qualidade ótica original. Creditamos aqui o filme nas duas datas com o objetivo de marcá-lo em seu momento histórico adequado, mas também para reconhecer as alterações pelas quais a versão que tivemos acesso pode ter passado.

as mensagens do filme já teriam perdido a força política, a chamada “técnica de esfriamento” (SOUZA, 2010, p. 68).

Atualmente, esse contexto político da distribuição quase inevitavelmente precede a apreciação do documentário, uma vez que a única versão atualmente disponível traz, logo nos primeiros segundos, intertítulos sobre a interdição do filme e sobre o processo de restauração pelo qual passou em 2004, sob a supervisão de Vladimir Carvalho. Dessa forma, muito do discurso que atravessa o documentário parece atentar para questões contextuais. Mesmo o que é escrito academicamente carrega interesses na história, com foco no tema da censura, ou tratando da representação da memória local (ver FEITOSA, 2014a, 2014b; MOURA, 1996; SOUZA, 2010). A sobrevivência deste filme é, por um lado, uma bandeira contra a opressão; por outro, patrimônio da herança sertaneja.

Ao comentar uma matéria de jornal que descrevia o acolhimento caloroso que o filme recebeu após sua liberação, Shirly Souza nota o quão comum é a importância atribuída a este documentário, que se deve “mais ao fato de ele ter sido censurado que às características estéticas do filme propriamente ditas” (SOUZA, 2010, p. 75). Nesta análise, preenchendo uma aparente lacuna nos debates sobre *O país de São Saruê* (1971/2004), daremos maior atenção à materialidade da obra, investigando a influência que as entrevistas tiveram sobre o discurso político do documentário. Foco analítico traduzido na seguinte questão: “Como a poética das entrevistas de *O país de São Saruê* (1971/2004) contribuiu para o discurso político do filme?”. Buscaremos respostas com referência maior nas concepções do teórico Leger Grindon (2007) acerca daquilo que chama de “poética da entrevista do filme documentário”. Apoio complementar será trazido com base em Bill Nichols (1991, 2010), Julio Wainer (2014), Christina Ferraz Musse e Mariana Ferraz Musse (2010).

Entrevistas no cinema documentário

As primeiras tentativas de realizar entrevistas em documentários surgiram ainda nos primeiros anos do cinema com som, na década de 1930. Na tese intitulada

A *entrevista no documentário*, Julio Wainer (2014, p. 15) cita as experiências nos filmes *Housing problems* (1935), de Edgar Anstey e Arthur Elton (em equipe liderada por John Grierson), e *Entuziazm* (1930), de Dziga Vertov, como precursoras da entrevista no cinema. Entretanto, o maquinário da época limitava as locações, e o trabalho de sincronização era difícil (WAINER, 2014, p. 15). Por conseguinte, a captação do real nos documentários do período inicial do cinema era sustentada principalmente pela imagem.

Não apenas as questões técnicas, mas também os modos de pensar o cinema mantinham os primeiros documentários centrados na visualidade. É importante lembrar que, nas suas origens, o que o meio cinematográfico trazia como inovação era precisamente a captura do movimento, do visual através do tempo. A princípio, eram as implicações acerca das possibilidades de *ver* o real através da câmera/montagem que mais chamavam a atenção dos realizadores e intelectuais. Cinematografia, como o nome sugere, nasce simplesmente como a *grafia* daquilo que é *cinético*.

No artigo *Q&A: poetics of the documentary film interview*⁴, o pesquisador Leger Grindon (2007, p. 4) afirma que a proeminência da entrevista nos documentários se torna comum entre as décadas de 1950 e 1960. Fenômeno impulsionado por mudanças técnicas, como o desenvolvimento de equipamentos de som sincronizado (som direto) portáteis e novas elaborações conceituais, com a formação das correntes artísticas do cinema verdade e cinema direto.

Autores do cinema direto privilegiavam a não interação como forma de alcançar algo próximo da realidade. Em filmes como *Primary* (1960), de Robert Drew, os realizadores tentavam assistir sem intervir no desenrolar dos acontecimentos. Os equipamentos pequenos eram usados, no cinema direto, pela sua discrição. Já os diretores alinhados ao cinema verdade utilizavam a portabilidade como ferramenta de aproximação e intervenção. Acreditavam ser impossível a passividade e buscavam maior engajamento com a realidade (GRINDON, 2007, p. 4-5), como em

4 Perguntas & Respostas: a poética da entrevista do filme documentário (GRINDON, 2007, tradução nossa).

Crônica de um verão (1961), de Edgar Morin e Jean Rouch. De maneiras distintas, ambas as escolas buscavam maior autenticidade na representação documental.

Grindon (2007) comenta que, no decorrer do século XX, documentaristas passaram a demonstrar certa “suspeita frente à informação visual” (GRINDON, 2007, p. 5, tradução nossa)⁵, construindo filmes crescentemente baseados nos testemunhos, em detrimento das imagens de arquivos e registros históricos. A voz no documentário, que costumava tomar a forma da *voz de deus* (narração expositiva), deu lugar à voz dos próprios atores sociais⁶ retratados. No artigo *A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidades e limitações*, Christina Musse e Mariana Musse afirmam que “nessa nova relação tem voz quem é documentado, e essa voz é captada geralmente através da entrevista, um dos principais métodos de abordagem no documentário contemporâneo” (MUSSE; MUSSE, 2010, p. 6).

Como pontua Julio Wainer (2014), a evolução da história do documentário parece ser marcada pela vontade “de que o personagem fale diretamente ao espectador, com o mínimo de intermediação possível” (WAINER, 2014, p. 30). A ponto de a definição do que é uma entrevista se confundir com depoimento ou mesmo narração, de tão recorrente que é a tentativa de se apagar a pessoa do entrevistador. Musse e Musse (2010) pontuam que “há cada vez mais a presença dos depoimentos, captados através de entrevistas em que o entrevistador pode ou não aparecer” (2010, p. 7). Contudo, mesmo que perguntas não estejam explícitas no filme, ainda podemos tratar dos depoimentos como entrevista, pois como afirma Wainer: “Se alguém é convidado a participar de um filme e em algum momento ele se manifesta com a fala, é porque algo lhe é perguntado, ou proposto” (2014, p. 31).

Caso não fique claro se num certo filme as entrevistas foram captadas diretamente, se são material de arquivo ou até encenadas, dados sobre a produção

5 “Suspicion of visual information” (GRINDON, 2007, p. 5).

6 O termo “ator social” é uma forma de se dirigir às pessoas representadas em um documentário. Não como atores ou personagens, mas sim lembrando que são indivíduos que tem vidas próprias para além do filme, como nota Bill Nichols (2010, p. 31).

podem ajudar a resolver as dúvidas. Em *O País de São Saruê* (1971/2004), por exemplo, nenhuma das entrevistas foi feita em câmera. Souza (2010) afirma que elas aconteceram em “estúdios de rádios ou de difusoras de alto-falantes [...] o que Vladimir Carvalho chamou de ‘técnica do som indireto’” (SOUZA, 2010, p. 30). Apesar de não estar munido dos equipamentos portáteis que popularizaram o cinema de som direto, Carvalho buscou os meios possíveis para transmitir a sensação de captura espontânea da voz dos atores sociais. Na montagem, sobrepôs vozes às imagens de quem fala, e adicionou ruídos para simular os ambientes captados.

Outra evolução que é preciso mencionar sobre a inserção da entrevista no documentário é o fato de que, em meados do século XX, o telejornalismo estava nascendo e aperfeiçoando o uso da entrevista no audiovisual (GRINDON, 2007, p. 4; WAUGH, 2011, p. 130). Não é possível quantificar o que o cinema absorveu da TV ou vice-versa, mas é aparente que há trocas entre os dois meios. É bastante comum, inclusive, que jornalistas façam documentários para cinema (como o próprio Vladimir Carvalho, que tinha experiência em rádio e jornal), ou que cineastas trabalhem no jornalismo televisivo (como é o caso de Eduardo Coutinho, que por anos atuou no programa *Globo Repórter*⁷). Padrões de apuração, imparcialidade e credibilidade, como consolidados no jornalismo, começaram a ser preocupação dos documentaristas, e o conteúdo factual do testemunho ganhou importância na relação com o estilo cinematográfico. Como Grindon nota, “muitos documentários contemporâneos são pouco mais que entrevistas e material compilado” (2007, p. 4, tradução nossa)⁸.

A poética da entrevista

Entendendo a relevância que tem a consolidação da entrevista no documentário, alguns teóricos buscaram estratégias que auxiliassem em sua investigação.

7 Dentre os documentários que Eduardo Coutinho dirigiu para o programa da Rede Globo de televisão estão: *O Pistoleiro de serra talhada* (1977) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

8 Many contemporary documentary films are little more than interviews and compilation material (GRINDON, 2007, p. 4).

Com destaque, Bill Nichols (1991) propôs quatro classes diferentes de entrevista. Da mais participativa àquela na qual o realizador exerceria maior controle, o autor as chamou de: conversa, entrevista mascarada, pseudodiálogo e entrevista comum (NICHOLS, 1991, p. 51-53, tradução nossa)⁹. Contudo, segundo Leger Grindon (2007, p. 6), essa classificação não seria bastante efetiva, por tomar a participação dos atores sociais como determinante e por não levar em consideração as práticas de produção que não transparecem tão facilmente no filme.

Grindon (2007) concebe uma abordagem que, diferentemente da proposta por Nichols (1991), não sugere tipos possíveis de entrevista, mas categorias de análise, para as quais se deve olhar levando em conta contextos históricos e práticas autorais, a fim compreender como a relação imagem/som criada na obra comunica (GRINDON, 2007, p. 6). O autor propõe cinco categorias: "presença, perspectiva, contexto pictórico, *performance*, e polivalência" (GRINDON, 2007, p. 6, tradução nossa)¹⁰.

A primeira categoria, a presença, diz respeito à representação do processo de entrevista, se nele o realizador deixa evidente a dinâmica de perguntas e respostas (GRINDON, 2007, p. 7). Uma entrevista na qual as perguntas ficam explícitas pode transmitir um tom mais forte de diálogo espontâneo, permitir o conflito de opiniões e a exposição da intervenção do realizador. Já depoimentos isolados possibilitam, por exemplo, conferir maior valor de verdade às afirmações dos atores sociais, pois não há refutação por parte do entrevistador. Em *O país de São Saruê* (1971/2004), a presença de Vladimir Carvalho é um aspecto que varia no decorrer da obra. Frente a certos entrevistados, o diretor se mostra mais combativo, enquanto permite que outros falem sem interrupção, sugerindo apoio a alguns discursos e discordância com os demais.

A segunda categoria, referente à perspectiva, volta a atenção para o posicionamento da câmera durante as entrevistas. Proximidade pode transmitir

9 "conversation, masked interview, pseudo-dialogue, common interview" (NICHOLS, 1991, p. 51-53).

10 "presence, perspective, pictorial context, performance, and polyvalence" (GRINDON, 2007, p. 6).

intimidade ou intensidade (GRINDON, 2007, p. 7), já distância pode, por exemplo, direcionar o foco para o ambiente. No documentário de Carvalho, porém, não são expostas perspectivas do momento das entrevistas. Há apenas o registro do áudio dos relatos e um trabalho de montagem que tenta simular o estilo do som sincronizado.

A terceira categoria, o contexto pictórico, “refere-se às imagens independentes que complementam ou trabalham como contraponto ao testemunho verbal de quem fala” (GRINDON, 2007, p. 7, tradução nossa)¹¹. É a montagem de imagens e sons capturados fora do momento da entrevista, é também a alternância entre múltiplos relatos. Por meio desse contexto, “o cineasta pode oferecer uma informação crucial capaz de mudar nossa atitude em relação ao sujeito” (GRINDON, 2007, p. 7, tradução nossa)¹². Inclui imagens de arquivo, músicas ou qualquer material de apoio.

Notamos que a abordagem de Grindon (2007) implicaria enquadrarmos todas as imagens de *O país de São Saruê* (1971/2004) pela via do contexto pictórico, visto que não há registro visual das entrevistas. No entanto, frente às particularidades do “som indireto”, acreditamos não ser o mais adequado que a categoria da perspectiva ou, até certo ponto, mesmo a da performance (que veremos a seguir) sejam ignoradas. Apesar de imagens e relatos serem, a rigor, separados, a montagem constantemente incentiva sua fusão. Logo, ainda que não exista filmagem dos testemunhos, podemos considerar aspectos da perspectiva nos trechos que acompanham as vozes.

Na quarta categoria, temos a performance, que informa o comportamento dos atores sociais, sua naturalidade, que expressões fazem, como estão vestidos (GRINDON, 2007, p. 7). Na descrição dada por Grindon (2007, p. 7), a performance aparece com foco na visualidade; contudo, entendemos que a voz do testemunho não é somente portadora de conteúdo, nela há também performance.

11 “Refers to the independent imagery that complements or works in counterpoint to the verbal testimony of the speaker” (GRINDON, 2007, p. 7).

12 “The filmmaker may offer us crucial information that may change our attitude toward the subject” (GRINDON, 2007, p. 7).

Linguajar, tom, pausas etc. podem caracterizar tanto quanto indumentária ou linguagem corporal – particularmente em um filme como o que analisamos.

Em *O país de São Saruê* (1971/2004), um patrão é mostrado caminhando entre os seus funcionários maltrapilhos, um prefeito atende cidadãos necessitados, e ambos falam com a eloquência de figuras públicas, em contraste com os erros de concordância dos mineradores pobres. As performances dos entrevistados são notavelmente utilizadas pelo realizador como ferramenta do seu discurso sobre o sertão. Entretanto, Nichols (2010) comenta que esse tipo de ajuste do comportamento em função da câmera é um ponto delicado em documentários, pois pode “se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade” (NICHOLS, 2010, p. 31).

Por fim, a quinta categoria, chamada polivalência, é “distinta das outras quatro porque ao invés de ser um aspecto do *design* da entrevista, emerge como resultado do todo” (GRINDON, 2007, p. 8, tradução nossa)¹³. Ela informa se as entrevistas, tomadas em conjunto, articulam um argumento unificado, ou se elas fazem emergir conflitos e tensões sobre o tema (GRINDON, 2007, p. 8). Seria a busca pelas conclusões às quais o filme chega, visto que o documentarista não faz mera observação descritiva da realidade, mas uma construção discursiva, na qual elementos como narrativa, poética e lógica “são utilizados para nos convencer de um assunto para o qual é possível mais de um ponto de vista ou conclusão” (NICHOLS, 2010, p. 44) – especialmente em um filme de teor político como *O país de São Saruê* (1971/2004). Nesse processo, tem centralidade o relato pessoal. Comenta Hudson Moura que: “A memória oral é o maior trunfo dos documentários, eles dão maior credibilidade ao registro quanto mais eloquente for o testemunho” (1997, p. 2).

Enquanto o cinema ficcional pede que suspendamos nossa descrença, o documental pede que creiamos não somente na fidelidade das representações, mas também na validade das conclusões. Para Nichols (2010), a natureza investigativa

13 “Is distinct from the other four because rather than being an aspect of the interview’s design it emerges as a result of the whole” (GRINDON, 2007, p. 8).

do documentário costuma levar a uma "solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua" (NICHOLS, 2010, p. 54). Aqui, com apoio da poética de Grindon (2007), buscamos indícios dessa construção retórica nas entrevistas d'*O país de São Saruê* (1971/2004).

Entrevistas de O país de São Saruê

Letreiros informativos abrem o documentário, apresentando as localidades filmadas (vale do rio do Peixe e vale do rio Piranhas, na Paraíba), comentando sobre a desigualdade social da região e trazendo uma dedicatória aos sertanejos que colaboraram com a produção da obra. O texto se dirige a eles por suas profissões (lavradores, vaqueiros, tangerinos etc.) e os agradece pelo fato de terem aberto mão de horas de trabalho para possibilitarem as gravações. Esses intertítulos deixam claras duas das principais características do documentário: o foco na luta histórica do trabalhador e a intenção metonímica do discurso. Não importa quem são, em nome, os trabalhadores que recebem dedicatória; importa o que são, enquanto grupo, sertanejos.

Dessa introdução, o filme segue para as representações do trabalho no campo, acompanhando especialmente a pecuária, a colheita do algodão e a mineração. Textos anteriores (como FEITOSA, 2014a, 2014b; SOUZA, 2010) sugerem tratarmos os segmentos nos quais cada uma dessas três atividades econômicas é retratada quase como atos do filme. Shirly Souza (2010) chama estes blocos de "ciclos do gado, do algodão e do minério" (SOUZA, 2010, p. 45), enquanto o historiador André Feitosa fala de "mundos" (FEITOSA, 2014b, p. 21). Grosso modo, podemos considerar que o ciclo do gado se refere ao primeiro terço da obra, o ciclo do algodão aos vinte minutos seguintes e o ciclo do minério aos quase trinta minutos restantes.

O ciclo do gado não contém entrevistas, cabendo aqui apenas breve descrição. É o ato da obra no qual têm maior destaque a poesia e a narração expositiva. A narração conta fatos da história local e relaciona o trabalho duro da pecuária com o folclore, mostrando como a dificuldade é apropriada como

matriz da cultura. A rima trata também do passado, com versos que mencionam a presença original de povos indígenas na região e falam da chegada dos colonos, destacando sua determinação em prosperar naquela terra. O tom é de nostalgia, e o tema da ruína parece ter proeminência. A sede de uma fazenda aparece abandonada pelos donos, e os festejos tradicionais, conta a narração, são cada vez menos praticados.

Segue-se então para o ciclo do algodão, que se inicia acompanhando uma família de cotonicultores. A narração descreve o injusto sistema de meação sob o qual trabalham, explicando que dele se beneficiam os latifundiários, industrialistas e banqueiros às custas dos lavradores. Então, a família de camponeses é mostrada carregando o algodão até o local da partilha, em uma sequência muito remanescente do documentário *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960, no qual Vladimir Carvalho trabalhou como assistente¹⁴). Essa é a deixa para a primeira entrevista do filme, com José Gadêlha, parlamentar e dono de uma usina de algodão.

Entrevistas do ciclo do algodão

Antes de sua entrevista, a narração sugere ser Gadêlha um vassalo da indústria internacional – homem rico da região, que ainda que explore a produção dos trabalhadores locais, vê seu negócio perder espaço para empresas de fora (o tema da ruína local permanece). Então, a voz de Vladimir Carvalho abre a entrevista, com uma pergunta feita diretamente ao usineiro acerca de sua família. Enquanto José Gadêlha fala de sua linhagem, a montagem contrasta seu carro de luxo com as sacas de algodão colhidas por camponeses.

A presença do entrevistador é estabelecida de início, e ainda que a troca flua com certa naturalidade, é Carvalho que direciona a conversa, extraíndo informações precisas. Gadêlha, em performance certamente facilitada pelo

14 Foi no curta-metragem *Aruanda* (1959), dirigido por Linduarte Noronha, que Vladimir Carvalho iniciou sua carreira cinematográfica, ajudando a fundar um movimento ligado à temática sertaneja e à memória nordestina. Como pontua Christine Villa dos Santos, essa obra inaugurou “uma nova fase do cinema documentário brasileiro, que correspondeu no Nordeste à explosão do Cinema Novo no eixo Rio - São Paulo. Seguindo a linha iniciada pelo filme-marco de Noronha, multiplicaram-se os documentários em diversos Estados nordestinos” (SANTOS, 2006, p. 18).

realizador, caminha bem-vestido por entre seus funcionários, como que supervisionando-os. Sobre essas imagens, Carvalho pergunta o que Gadêlha pensa sobre a situação do sertanejo. O usineiro responde culpando os bancos e o abandono do governo pela miséria.

O entrevistador, então, em provável tentativa de provocar Gadêlha, pergunta ao parlamentar se tinha experiência com o trabalho camponês. Ele logo replica, falando já ter limpado seu próprio roçado, trabalhado na lavoura (não por diletantismo, acrescenta, mas por necessidade). Reforçando, por fim, que: “não há salvação para a gente do nordeste [...] se não houver ajuda do governo” (O PAÍS..., 1971/2004). Ao longo dessa fala, planos de operários são justapostos às imagens de Gadêlha que, em contraste quase cômico, embarca numa pequena aeronave e, acenando janela a fora, voa para longe.

A maneira como Carvalho dirige a entrevista aponta um esforço de descreditar a posição do entrevistado. Evitando conflito aberto, o realizador compõe um trecho que – em termos de presença, perspectiva, contexto pictórico e performance – sugere que a pobreza do sertanejo é perpetuada não por falta de caridade, mas pelas práticas comerciais de empresários como o próprio Gadêlha. Essa posição de crítica ao assistencialismo é fortalecida, na segunda entrevista do filme, dada por Charles Foster, integrante do *Peace Corps*¹⁵ estadunidense.

Precede a entrevista com Foster uma sequência que enfatiza a assimilação da cultura estadunidense. Em uma feira tradicional, pessoas tiram seus calçados de couro para experimentar chinelos de borracha, um cartaz da *Coca-Cola* é enquadrado acima de homens de gibão etc. Nesse trecho, retorna o uso da poesia sobre o sertão; entretanto, dessa vez, a rima é sobreposta com a canção *Quero que vá tudo pro inferno*, interpretada por Roberto Carlos. Charles Foster então se apresenta, ao som de *Era um garoto que como eu amava os Beatles*

15 Conhecido no Brasil também como Corpo da Paz, o *Peace Corps* é uma agência fundada na década de 1960, administrada pelo governo estadunidense, que tem como missão a assistência ao desenvolvimento econômico de populações estrangeiras. Mais informações podem ser encontradas em: <https://bit.ly/33YvPRn>.

e os *Rolling Stones*, d'*Os Incríveis*¹⁶, música que fala de um jovem americano forçado a ir para a guerra do Vietnã.

A entrevista começa como um depoimento, sem intervenção de Carvalho. O jovem voluntário do Corpo da Paz explica estar no Nordeste para ajudar a implementar iniciativas de ação comunitária. Foster é filmado andando por entre sertanejos, cumprimentando alguns, parando para conversar com outros. É mostrado como uma figura pública, e afirma ter conversas frequentes com os moradores, buscando soluções para os problemas da comunidade.

As imagens de Foster são então interrompidas por um recorte de jornal no qual se pode ler: "Voluntários da Paz do Nordeste protestam contra convocação para Veitname [sic]" (O PAÍS..., 1971/2004). É nesse momento que Carvalho decide fazer-se presente na entrevista. O diretor pergunta a que Foster credita o grande atraso do Brasil. O voluntário hesita e diz não poder responder a essa dúvida. Imediatamente, Carvalho pergunta sua opinião sobre a guerra no Vietnã (retorna à tela o recorte de jornal). Sobre esta imagem, Foster diz: "Não posso responder. Porque não sei bastante sobre guerra lá no Vietnã" (O PAÍS..., 1971/2004).

Nessa entrevista, o realizador novamente articula elementos que contradizem o entrevistado. O depoimento que o rapaz faz inicialmente sobre si o mostra como um agente político, vindo ao Brasil para trazer soluções. Contudo, a montagem, o texto escrito e a interrupção feita pelo realizador sugerem a ignorância do estrangeiro frente não somente aos problemas brasileiros, mas também a questões políticas do seu país de origem. Se o ciclo do gado serviu como introdução, o ciclo do algodão tem a função de refutar os argumentos que normalizam o subdesenvolvimento nordestino. O abandono estatal é enquadrado como bode expiatório das elites, e a ajuda americana como porta de entrada para a sua indústria.

16 A justaposição é relevante pois Roberto Carlos e *Os Incríveis* eram destaques na chamada "jovem guarda", movimento criticado por trazer para a música brasileira canções fortemente influenciadas pelo *rock and roll* e pela indústria musical estadunidense.

Entrevistas do ciclo do minério

Este segmento se inicia com uma narração sobre a descoberta de ouro na região. Seguem as entrevistas com Pedro Alma, um antigo pioneiro do ouro, e Zeca Inocêncio, um ex-garimpeiro. As duas entrevistas são apresentadas em sequência, sem interrupção por narração, música ou poesia. Alma relata a prosperidade de outrora e lamenta a ruína da indústria de mineração da região. Da mesma forma, Inocêncio fala sobre as minas e a riqueza que jaz intocada sob o solo sertanejo.

Ao longo das falas desses homens, Carvalho apenas faz perguntas de esclarecimento. “O que é bodega?”, pergunta a Inocêncio; “quantos anos o senhor tem?”, a Alma (O PAÍS..., 1971/2004). No mais, questiona a razão de as minas não existirem mais, ao que ambos respondem dizendo não haver licenças do governo. As intervenções de Carvalho neste trecho não incluem réplicas, como nos casos anteriores. O entrevistador os deixa falar com liberdade e constrói um contexto pictórico que em momento algum contraria o que dizem. Pelo contrário, a montagem reforça os discursos dos mineradores, mostrando situações de pobreza, prédios em ruínas. Alma e Inocêncio trazem discursos com os quais, ao que indica a composição das entrevistas, o filme concorda. Exemplificam vidas que parecem apenas piorar, diferentemente do otimismo que Charles Foster apresentava.

O filme segue, dessa forma, para a última entrevista, apresentando o depoimento com o qual parece mais concordar, dado por Antônio Mariz, o então prefeito da cidade paraibana de Sousa e principal apoiador da produção do documentário. Depois de breves planos que enquadram o prefeito sentado sob uma fotografia de Getúlio Vargas, Mariz inicia um monólogo que dura aproximadamente seis minutos, sem que Carvalho o interrompa. A presença do cineasta é nula neste trecho.

A Mariz é dada a autoridade sobre a conclusão da obra. Como se assumisse o lugar da “voz de deus”, ele segue em um discurso expositivo no qual defende os sertanejos e afirma que a pobreza é “fruto de longos erros acumulados na forma de explorar a terra” (O PAÍS..., 1971/2004). Ele nega que sejam as condições do clima que perpetuem a miséria, dizendo que o povo sertanejo é capaz de superar

esses problemas menores “para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, em cuja riqueza participem todos” (O PAÍS..., 1971/2004). Carvalho encerra seu documentário com falas nas quais Mariz consolida o discurso político da obra. Encenação, fotos de arquivos e planos de apoio complementam sua fala.

Considerações finais

O país de São Saruê (1971/2004) é uma obra sobre a memória sertaneja. Não somente no sentido de ser um registro da vida local em determinado momento, mas também, e talvez principalmente, porque é um filme que pauta os conflitos que atravessam a memória coletiva e o imaginário do sertão. Como nota Moura (1997), “as memórias estão em todas as imagens que [Vladimir Carvalho] capta e revive, mas com o olhar do presente” (MOURA, 1997, p. 5). Já Christine Santos (2006) afirma que as obras do diretor se inserem em “um processo de interpretação do momento histórico à luz de convicções apresentadas sob a estética artesanal dos próprios filmes” (SANTOS, 2006, p. 20). Recorrendo aos relatos de variadas testemunhas da história recente, o que Carvalho faz em *O país de São Saruê* (1971/2004) é convocar estes atores sociais a recuperarem em suas memórias, em suas representações do passado, causas ou explicações para os problemas do sertão.

Desse modo, o filme colhe opiniões diversas e, por vezes, contrastantes sobre o subdesenvolvimento e possíveis soluções. Gadêlha, por exemplo, culpa a falta de assistência do governo, já Mariz fala em reforma agrária. Dada essa diversidade de ideias, porém, seria de se esperar que a apreciação suscitasse alguma polivalência, ou diferentes leituras da situação aos olhos dos espectadores. Entretanto, a maneira como o documentário foi composto permite poucas deixas para a interpretação. O discurso da obra se atém sempre ao projeto político de apoio aos trabalhadores sertanejos, frente a um cenário de ditadura, imperialismo econômico e distribuição desigual da terra e de proventos.

A posição assumida desde o princípio do filme é de negação da naturalização da miséria e da desculpa da inevitabilidade da seca. Portanto, quando opiniões

destoantes são expostas, logo são enquadradas pelo realizador. O esforço retórico do documentário, a contribuição que tenta fazer para a memória e o imaginário sertanejo, está em rejeitar velhos bodes expiatórios e destacar os sistemas econômicos que perpetuam a pobreza. Para tal, o conjunto de relatos do filme tem sua potencial polivalência reduzida, ao passo que o realizador usa da linguagem cinematográfica para comentar os relatos verbais, impedindo que discursos como os de Gadêlha e Foster sejam aceitos como resposta final aos problemas do sertão. Contudo, Carvalho jamais explicita suas discordâncias diretamente aos entrevistados, o que, de uma perspectiva ética, poderia negar-lhes a oportunidade de réplica, de defesa de seus argumentos ou de desenvolvimento da complexidade da questão.

Neste trabalho, o uso da poética da entrevista (GRINDON, 2007) mostrou-se estratégia muito adequada para que pudéssemos analisar com mais detalhe a relação ator social/documentarista, e para nos aproximarmos do caminho retórico que *O país de São Saruê* (1971/2004) percorre. Contudo, consideradas as particularidades do filme que analisamos, nota-se que há espaço para ajustes no modelo, em especial, na forma como delimita o contexto pictórico e a performance.

Referências

FEITOSA, A. F. A estética como conteúdo histórico: a terra e o homem em O país de São Saruê. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 16., 2014, Campina Grande. *Anais* [...]. Campina Grande: ANPUH-PB, 2014a. Disponível em: <https://bit.ly/34c3uXX>. Acesso em: 12 abr. 2020.

FEITOSA, A. F. *Documentário e cultura histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O País de São Saruê* (1971). 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014b. Disponível em: <https://bit.ly/2STaNdD>. Acesso em: 12 abr. 2020.

GRINDON, L. Q&A: poetics of the documentary film interview. *The Velvet Light Trap*, Austin, n. 60, p. 4-12, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3oEbnPe>. Acesso em: 8 mar. 2020.

MOURA, H. C. *Memória & exílio: o cinema de Vladimir Carvalho*. 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://bit.ly/3hKe40h>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MOURA, H. C. *Oralidade e fabulação no cinema documentário*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/3tWAXcM>. Acesso em: 8 jan. 2021.

MUSSE, C. F.; MUSSE, M. F. A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidades e limitações. *RuMoRes*, São Paulo, v. 4, n. 8, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3bDv4Bt>. Acesso em: 27 mar. 2020.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2010.

NICHOLS, B. *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

O PAÍS de São Saruê. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Edição: Eduardo Leone. Fotografia: Manuel Clemente. Voz do poema: Echio Reis. Voz da narração: Paulo Pontes. Entrevistados: José Gadêlha, Charles Foster, Antônio Mariz, Pedro Alma e Zeca Inocência. Brasil: Embrafilme, 2004. 1 DVD (80 min).

SANTOS, C. V. *Vladimir Carvalho: do popular ao público: O homem de areia e O evangelho segundo Teotônio*. 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) –

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3u0SvuH>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SOUZA, S. F. *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário O país de São Saruê entre a utopia e a política*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2RoUxIO>. Acesso em: 8 mar. 2020.

WAINER, J. *A entrevista no documentário*. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3bEr5oc>. Acesso em: 12 mar. 2020.

WAUGH, T. *The right to play oneself: looking back on documentary film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

submetido em: 4 ago. 2020 | aprovado em: 9 mar. 2021

Estranho encontro (1958) e o estilo nascente de Walter Hugo Khouri

Estranho encontro (1958) and the new style of Walter Hugo Khouri

Gabriel Henrique de Paula Carneiro¹

1 Jornalista, diretor de filmes, crítico e pesquisador de cinema, Doutorando e Mestre em Multimeios, pelo Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Sócio fundador da Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Escreveu, entre outros, para a *Revista de Cinema* e para os sites *Revista Zingu!* e *Cinequanon*. Organizou, com Paulo Henrique Silva, os livros *Animação brasileira: 100 filmes essenciais* (Letramento, 2018) e *Curta brasileiro: 100 filmes essenciais* (Letramento, 2019). E-mail: ghpcarneiro@gmail.com.

Resumo

Com *Noite vazia* (1964), Walter Hugo Khouri abraçou o cinema moderno e consolidou uma série de características temáticas e formais que se tornaram sinônimos de seu cinema. No entanto, no anterior *Estranho encontro* (1958), realizado dentro dos princípios de transparência clássica, já há traços que o inflexionam para a modernidade e uma preocupação particular com a composição da atmosfera. O artigo pretende investigar se é possível identificar um estilo nascente já em seu segundo longa-metragem.

Palavras-chave

Walter Hugo Khouri, *Estranho encontro*, cinema paulista, cinema brasileiro.

Abstract

With *Noite Vazia* (1964), Walter Hugo Khouri embraced the modern cinema and consolidated a series of thematic and formal characteristics that have become synonymous with his cinema. Nevertheless, in the previous *Estranho encontro* (1958), made following the principles of classical transparency, there are already traits that inflect it towards modernity and a particular concern in the composition of the atmosphere. This article seeks to investigate the possibility of identifying a new style in his second feature film.

Keywords

Walter Hugo Khouri, *Estranho encontro*, Brazilian cinema.

Walter Hugo Khouri foi um dos mais prolíficos cineastas brasileiros. Realizou 25 longas-metragens, em mais de 45 anos dedicados à prática cinematográfica, e atravessou os mais diversos modelos de produção – da independente, fora dos estúdios, no começo profissional, ao modelo da Retomada, passando pela Boca do Lixo, pela Embrafilme, por coproduções internacionais, entre outros. O contexto em que seus filmes foram realizados, bem como as possibilidades de produção que encontrou no caminho, certamente influenciaram suas obras, mas é inegável o caráter autoral de seu corpo fílmico.

O filme súpula nesse sentido é *Noite vazia* (1964), considerado por estudiosos e pelo próprio diretor como um ponto de virada em sua carreira, em que abraça o cinema moderno e condensa os princípios temáticos e estilísticos que guiam toda sua produção seguinte. No longa, dois amigos tentam findar o tédio e a desilusão com duas prostitutas de luxo. A premissa é mote para o cineasta investigar o vazio existencial e o desejo de seus personagens de classe média alta. Para tal, recorre a conceitos filosóficos e psicanalíticos, muitas vezes textualmente explicitados, ao espaço urbano da metrópole como metáfora da impessoalidade e ao erotismo latente, além de uma série de procedimentos formais que marcaram a obra visualmente. Segundo Fernão Ramos (2001, p. 7), “a busca do vazio existencial encontra uma correspondência estilística madura, conformando um todo autoral consistente”. Khouri aperfeiçoou alguns recursos, como o uso do *zoom* (*in* e *out*) no rosto dos personagens e de *big close-up*; uma direção de atores contida; a utilização de poucas locações, com predileção para espaços fechados. São marcas tanto temáticas quanto estilísticas que identificam o cinema de Khouri para o público especializado.

Antes de *Noite vazia*, Khouri realizou cinco longas, entendidos dentro de outro recorte na carreira do cineasta como uma “fase de juventude”², o que necessariamente implica uma ideia de superação – e, talvez por isso, sejam menos estudados.

2 Tomemos Pucci Jr. (2001, p. 32) como exemplo, que diz sobre a primeira fase de *O gigante de pedra* (1954) até *A ilha* (1963), filmes anteriores a *Noite vazia*: “brilhantes exercícios de estilo, com insatisfatórios argumentos, roteiros e diálogos (e, por consequência, personagens)”.

O melodrama psicológico *Estranho encontro* (1958) é o segundo filme realizado pelo cineasta e o mais antigo passível de uma análise mais detalhada³. O longa opera num modelo eminentemente clássico. No entanto, já é possível identificar nele um estilo nascente. A proposta deste texto é, portanto, entender o lugar de *Estranho encontro* dentro da carreira de Khouri e investigar de que forma ele se conecta com seus demais filmes, apontando – ou não – traços formais autorais desenvolvidos ao longo de sua obra.

São Paulo, anos 1950: o cinema fora dos estúdios

A produção cinematográfica paulista se transformou completamente nos anos 1950. Até então, o cenário local restringia-se a uns tantos cinejornais e filmes de curta e média-metragem e a tentativas esparsas e isoladas de longa-metragem. Na década de 1940, nove longas foram realizados, por exemplo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o crescimento do país, a burguesia industrial paulista buscou promover a cultura e a arte ao patamar de primeiro mundo. Nesse contexto, são fundados o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, entre outros. A Vera Cruz importou o sistema hollywoodiano de estúdios, em que a companhia controlava o processo inteiro de produção e dominava toda a infraestrutura, mantendo sob contrato profissionais de diversas áreas e um parque técnico enorme, buscando a autossuficiência. Na esteira da Vera Cruz, produtoras como Maristela e Multifilmes foram fundadas.

A efervescência cultural permitiu que, paralelamente, surgisse toda uma classe disposta a realizar filmes. Havia muitos profissionais disponíveis, facilidades de produção, novas legislações protecionistas e um espírito de ocupação de mercado com a possibilidade de transformar o cinema numa profissão efetiva⁴.

3 *O gigante de pedra*, seu primeiro longa, não é visto em sua íntegra desde os anos 1960, quando houve um incêndio nos laboratórios da Divulgação Cinematográfica Bandeirantes (AZEREDO, 1969, p. 16). Dado como perdido, foram encontrados e restaurados 15 minutos de *O gigante de pedra* para a mostra *Retrospectiva Walter Hugo Khouri – Meio Século de Cinema*, realizada pela Heco Produções, em 2001, no Centro Cultural Banco do Brasil.

4 Ver, por exemplo, Galvão (1981).

O modelo de estúdios não se limitava à questão da infraestrutura e abrangia uma série de códigos, que pode ser entendida como o cinema clássico hollywoodiano, o qual, segundo Ismail Xavier (2008b, p. 46), é “orientado para uma produção dentro do trinômio naturalismo/ decupagem clássica/ mecanismo de identificação”. Tal modelo de produção, conforme aponta David Bordwell (2005, p. 277), “constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo”.

Mesmo com o modelo de estúdios entrando em colapso no Brasil no final dos anos 1950, serviu como escola para diversos profissionais que seguiram produzindo em outros esquemas em São Paulo. É o caso de Khouri, que começou no cinema em 1951 como assistente de Lima Barreto na preparação de *O cangaceiro* (1953), para a Vera Cruz. Saiu de lá antes da filmagem para tocar *O gigante de pedra*. Ainda que não contasse como a mesma infraestrutura, os princípios de transparência do cinema clássico guiam *Estranho encontro*.

No filme de 1958, Marcos (Mário Sérgio) quase atropela Júlia (Andrea Bayard). É noite, a estrada está deserta e a moça, em pânico. Marcos decide levá-la para seu destino, uma casa de campo. Como o caseiro Rui (Sérgio Hingst) o espera, Júlia precisa se ocultar. Durante o final de semana em que ela permanece escondida no quarto de Marcos, a relação de ambos se estreita e suas histórias pregressas começam a se revelar.

Já no início, o longa busca contextualizar o espectador naquele espaço-tempo e brevemente nos apresenta os protagonistas e heróis do filme, com quem buscamos criar uma identificação, reproduzindo uma “‘lógica dos fatos’ natural”, de forma “a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*” (XAVIER, 2008b, p. 32, grifo original). O filme segue, assim, preceitos constatados por Bordwell (2005), em que a narração clássica utiliza a técnica cinematográfica como forma de transmitir informações sobre a história através dos personagens, que geralmente buscam atingir determinados objetivos, em uma estrutura dramática causal.

Há, no entanto, duas características formais no filme que parecem inflexioná-lo para a modernidade: o flashback e o raro uso do campo e contracampo em cenas de diálogos.

Elementos disruptores: o flashback e o campo/contracampo

Pouco depois de chegarem à casa de campo, instalados no quarto, Marcos tenta entender o estado de pânico em que encontrou Júlia. Para responder a esse questionamento, Khouri opta por mostrar um flashback – o único do filme – que justifica o comportamento da personagem. O flashback é uma ferramenta de narração presente já na literatura. Seu uso no cinema remonta aos primórdios e já se encontra nos estudos de 1916 de Hugo Münsterberg (2008, p. 37), sob o nome de “cutback”, o “ato mental de lembrar”. Ou seja, não há nada de novo ou de moderno na figura do flashback em si. A maneira como Khouri o introduz tampouco. No filme, Júlia, sentada em frente de um espelho e de costas para a câmera, começa a contar sua história. A câmera, num movimento de *travelling in*, aproxima-se do rosto da personagem refletido no espelho. Ela fala de como começou a trabalhar numa loja de relógios e de como se sente aterrorizada, hoje, por eles. Passamos a ouvir ao fundo um tic-tac de relógio. Ela diz: “foi nessa loja que conheci Hugo”. A imagem dela no espelho se funde com uma de um relógio cujo vidro reflete mais opacamente a face de Júlia, a Júlia do passado. Aos poucos a imagem de Júlia em frente ao espelho se desvanece e vemos apenas o relógio com o novo reflexo. Poderia-se aventar que a “fusão temporal, o recuo no tempo indefinido” (BURCH, 2008, p. 28) que Khouri nos mostra, intermediado por dois reflexos, centralizados num relógio (a representação material do tempo), expõe esse recurso, em especial, porque cada rosto – o da Júlia do presente diegético e o da Júlia do passado – aponta a direções opostas, como se houvesse um dissenso entre ambas. No entanto, estão em pleno acordo com o procedimento que Münsterberg (2008, p. 39) já tateia em seu texto, ao falar que “o conjunto novo de cenas [...] ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição”, que envolve “o aparecimento e o desaparecimento de uma reminscência”.

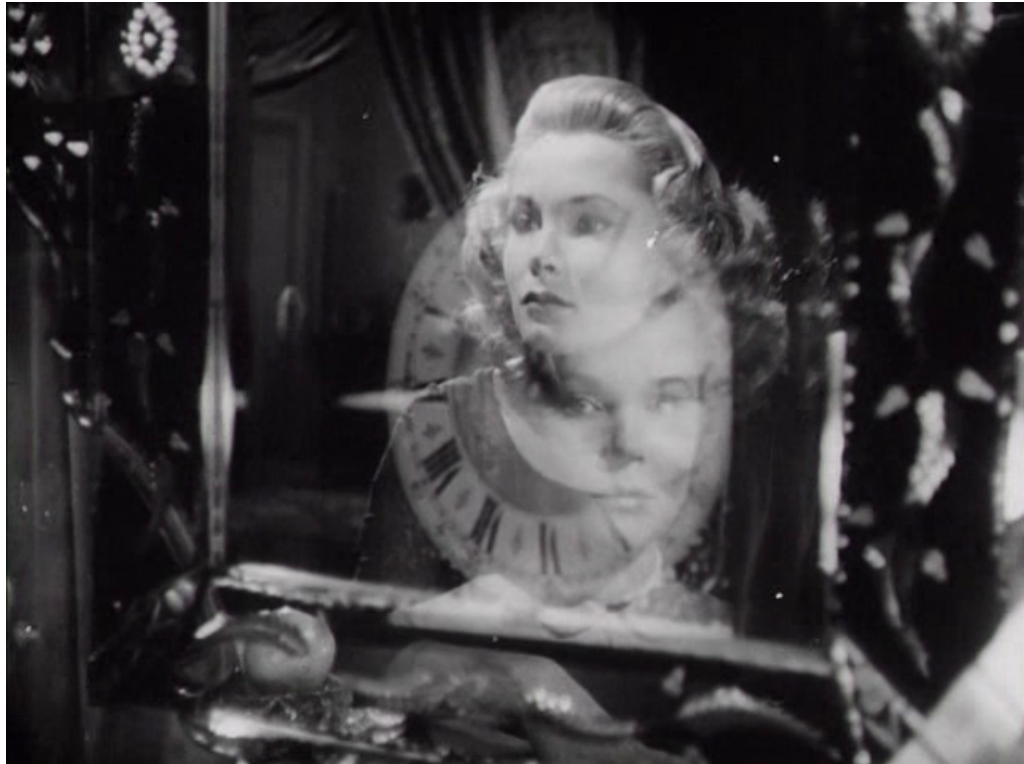


Figura 1⁵: A fusão que inicia o flashback

No flashback, Júlia conta sobre seu passado sofrido, sobre como conheceu Hugo (Luigi Picchi). Ela passou a se encontrar com frequência com ele, que se mostrava muito gentil, e aceitou morar com ele. Vivendo juntos, no entanto, essa experiência se tornou cada vez mais opressiva. Hugo “passou a ser uma figura carrancuda, brutal”, que a ignorava, a obrigava a ficar em casa, isolada, rejeitava seus hábitos e agia como se ela estivesse lá para servi-lo. Por isso fugiu.

Em seu estudo sobre flashbacks, Maureen Turim (1989) destaca a relação dessa ferramenta narrativa e a função psicológica tanto no melodrama quanto no filme *noir* no cinema norte-americano dos anos 1940 e 1950. Ou seja, ainda dentro dos princípios do cinema clássico, “além de tornar a história subjetiva, outra tendência [...] é associar a estrutura do flashback à psique”, implicando, hermeneuticamente, “investigação ou confissão” (TURIM, 1989, p. 143)⁶.

5 A fonte de todas as imagens é o próprio filme, *Estranho encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri.

6 Para todos os textos referenciados em língua que não é a portuguesa, a tradução é do autor.

Em *Estranho encontro*, com o flashback, a trama, até então focada em Marcos, é centralizada em Júlia, tanto em termos narrativos – passamos a acompanhar o filme pelos seus atos, deslocamentos e motivações – quanto estéticos, uma vez que a câmera parece particularmente atraída pela figura de Júlia, seja colocando-a de fato no centro dos enquadramentos, seja privilegiando seu corpo na cena. Inclusive, é a partir do flashback que o filme se firma como melodrama psicológico. Segundo Turim (1989, p. 143), o “melodrama psicológico é essencialmente uma narrativa centrada na personagem feminina cuja psique se torna a base estrutural da narrativa”. O que nos guia em *Estranho encontro*, após o flashback, é a necessidade de fuga de Júlia – e não mais o dilema de Marcos.

A disrupção, no entanto, está em uma escolha visual em particular. Durante os dez minutos de flashback em que Júlia conta sua história com Hugo, em momento algum vemos o rosto dele. Hugo frequentemente aparece de costas para a câmera, na borda do quadro, ou enquadrado de modo que não vejamos seu rosto. Em geral, são planos conjuntos com Júlia, sempre mostrada de modo a evidenciar sua face.



Figuras 2, 3 e 4: O rosto que não se revela

Estranho encontro se ampara na prerrogativa clássica do narrador onisciente invisível, que não expõe a estrutura do meganarrador. Durante o flashback, Júlia clama para si o lugar do narrador, um “narrador segundo”, nos termos de André Gaudreault e François Jost (2009, p. 68). Dizem eles que:

Para compreender a história do filme, o espectador deve supor que o narrador [...] assume a responsabilidade pela narrativa audiovisual que vem “recobrir” as imagens, mostrando seu ato narrativo [...]. Ele deve supor,

em todo caso, que a “audiovisualização” [...] é fiel ao relato verbal [...]. É em nome deste *postulado de sinceridade* que o espectador está pronto a aceitar numerosas bizarrices ou a apagá-las mentalmente: o fato de que o próprio narrador está no mundo diegético da história que narra, que é mostrada do exterior, também o fato de que cada um dos personagens tem voz própria – e não a do narrador –, e que tudo nos é mostrado em detalhe (fatos, gestos, cenários) enquanto a memória do narrador deveria ser mais limitada, etc. Essas bizarrices [...] são convenções que aceito para poder crer na diegese, para identificar-me com os personagens e com seus pontos de vista. (GAUDREAU; Jost, 2009, p. 64)

Ou seja, por mais que haja “bizarrices”, existe, em estruturas clássicas de flashback, a busca por uma encenação que incorpore as ferramentas análogas ao restante da narrativa. Em *Estranho encontro*, podemos assumir, dentro do caráter psicológico do melodrama, que o fato de não vermos o rosto de Hugo seria um procedimento mental da protagonista para se proteger, como se quisesse apagar uma situação traumática – uma vez que o flashback seria o ato mental de lembrar sob uma perspectiva subjetiva, isto é, estaríamos de certa forma vendo tal qual Júlia mentaliza a sequência. Não avistar o rosto dele seria despersonalizá-lo, o que poderia facilitar a “promessa de cura” que vê Turim (1989, p. 143) nos flashbacks dos melodramas psicológicos. Dentro dessa concepção, é possível assimilar e entender por que não vemos o rosto de Hugo. No entanto, a racionalização a favor da diegese não elimina o estranhamento causado pela frustração consecutiva que é não ver nunca seu rosto. Khouri, assim, nos nega constantemente um elemento importante do cinema como um todo e central no recorte clássico, que é o rosto, a face do ator⁷. Com isso, faz o espectador questionar a instância narradora e, portanto, o próprio filme.

Efeito semelhante, mas menos brutal, observamos na maneira como Khouri encena diálogos no filme, em especial a partir da cena que inicia o flashback. Em artigo escrito nos anos 1950, *A evolução da linguagem cinematográfica*, Bazin aponta que, em 1938, ainda no auge da encenação clássica, os filmes eram,

7 No período clássico, o rosto, segundo Pedro Maciel Guimarães (2016, p. 222-223), segue o princípio conceitual da fotogenia, que “funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror”, e pode ser resumido como “o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase”.

“quase sem exceção, decupados segundo os mesmos princípios. [...] A técnica característica dessa decupagem era o campo/contracampo” (BAZIN, 2014, p. 105). Xavier (2008b, p. 35) aponta que o campo/contracampo é “o procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos”. No campo/contracampo, a câmera alterna o ponto de vista entre os interlocutores, em geral diametralmente opostos, de modo que nós vejamos uma combinação das falas e reações desses personagens.

Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens. (XAVIER, 2008b, p. 35)

Daniel Dayan chega a indicar o campo/contracampo como principal baliza para o “sistema de sutura”, que, para ele, funciona como um “código tutor” do cinema clássico, “construído de modo que mascare a origem e a natureza ideológicas dos enunciados cinematográficos” (2005, p. 321).

Logo na cena em que Marcos e Júlia conversam – e que desencadeia o flashback – já é possível identificar, ainda que tímida, uma tendência que se desenrola no restante do filme. Ao invés de usar o campo/contracampo nos diálogos, Khouri opta por encená-los em planos conjuntos em profundidade de campo. Sua câmera, em geral com mobilidade suave, acompanha os personagens quando se movem, aproxima-se e afasta-se, recompondo o quadro.

Para Bazin (2014, p. 89), que reivindicava o “respeito fotográfico da unidade do espaço”, numa perspectiva que objetivava a transparência pela chave do realismo da tomada, o uso da profundidade de campo era uma possibilidade de “supressão parcial da montagem” (2014, p. 106) – pois não é necessário cortar constantemente do campo para o contracampo e vice-versa. Essa “aquisição capital da *mise-en-scène*”, se bem utilizada, segundo Bazin (2014, p. 107), é “uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento”.

Ao optar por encenar os diálogos em planos conjuntos em profundidade de campo, Khouri possibilita que vejamos a desorientação de Júlia, o que é crucial para a construção dessa personagem na trama. Júlia, em diversos momentos, ao conversar com Marcos sobre situações difíceis a ela, refuga, evitando o contato visual, muitas vezes pondo-se de costas para ele. Numa estrutura de campo/contracampo, em que para manter uma unidade visual de verossimilhança é preciso manter o *raccord* de olhar, não seria possível esse desprendimento espacial na encenação do diálogo, pois, em profundidade de campo, por vezes, Júlia olha para o mesmo sentido de Marcos. Ou seja, além de permitir que vejamos a reação de ambos simultaneamente, acentua-se o caráter expressivo da atriz Andrea Bayard como Júlia. Tal desorientação da personagem é demonstrada não só por isso, como também pelo olhar vago que, justamente, se escusa de qualquer contato visual direto.



Figuras 5 e 6: Diálogos em profundidade de campo: possibilidade de ausência de contato visual

Em outros momentos, a profundidade de campo permite entender a relação afetiva entre as personagens. Na maioria das vezes, nos diálogos entre Marcos e Júlia, ambos estão fisicamente próximos, centralizados no quadro, o que denota um prazer de estarem juntos. Muito diferente do que vemos entre Marcos e Wanda (Lola Brah), que descobrimos ser sua amante e a dona da casa onde estão. Em determinada cena, ambos conversam à beira do lago. São mostrados em lados opostos do quadro, com o centro vazio. Há uma distância evidente entre

eles que é acentuada, aí sim, pelo uso do campo/contracampo. Essa é uma das poucas cenas que trazem um campo/contracampo frontal em diálogo no filme. Por ser pouco utilizado, justamente, tal recurso chama a atenção quando recorrido. O uso, nesse caso, marca a separação dos corpos, em planos distintos, o que realça a sensação de ruptura na relação do casal.



Figuras 7, 8 e 9: O campo e contracampo utilizado para acirrar o distanciamento entre os personagens

A prisão encenada: um estudo de atmosfera

O cerne de *Estranho encontro*, pode-se dizer, é a sensação de aprisionamento. Para Júlia, sua relação com Hugo é uma prisão, por isso ela precisa fugir, escapar, porque a falta de liberdade lhe é nociva. Essa condição é verbalmente explicitada pela personagem durante o flashback.

No entanto, na trama do filme, para Júlia alcançar a liberdade, ela precisa, primeiro, passar por algumas provações, ao menos é o que parece fazer Khouri – o que faz bastante sentido dentro da lógica melodramática. Júlia passa, no período em que está na casa de campo, por outras prisões. A começar pelos espaços cênicos a que é restrita: o quarto, o armário, o galpão. À personagem não é permitida a livre circulação.

Para criar um efeito de aprisionamento, Khouri poderia ter filmado a personagem em *big close-ups* – procedimento comum na carreira posterior do cineasta –, de forma a buscar uma sensação de claustrofobia. No entanto, em *Estranho encontro*, há uma escolha por planos abertos, em espaços cênicos amplos – que refletem a classe social em que Wanda se insere –, ou seja, tudo parece vasto. Esse paroxismo é central para a construção de algo muito caro a Walter Hugo Khouri: a atmosfera.

Em entrevista no ano de 1969 sobre sua carreira, o cineasta já apontava a importância da elaboração atmosférica em *O gigante de pedra*, por exemplo, cujo “valor principal era uma atmosfera muito marcante, cinzenta, triste” (AZEREDO, 1969, p. 16)⁸. Para Inês Gil (2011, p. 95-96), a atmosfera “rege as relações do homem com o seu meio ambiente”, ligada a uma “espécie de disposição de espírito e de alma, imanente das ‘coisas’ do mundo”. No senso comum, seria o “tom específico de um espaço”. Podemos entender a atmosfera como um efeito de sentido que busca, pela forma, provocar uma emoção no espectador. Segundo Gil (2011, p. 97), “o que caracteriza realmente a atmosfera de um filme é o movimento das imagens (e do seu conteúdo) e o tempo que está ligado a esse movimento”⁹.

Ao encenar uma prisão em espaços abertos, o cineasta transforma a clausura física numa projeção mental – não importa onde Júlia estiver, ela precisará primeiro se libertar psicologicamente de seu trauma.

A sensação de aprisionamento é reforçada pela forma como Khouri compõe as cenas com Júlia. Segundo Isabel Carmo (2019, p. 119), na obra do diretor, percebe-se “uma forte relação entre várias personagens e o espelho, a fim de ver a si mesmos para além da própria aparência, na busca de uma compreensão, de uma verdade ou de um confronto pessoal em virtude de erros passados”. O espelho, portanto, “serve para refletir, não só em seu sentido de espelhamento imagético, mas também de pensar, de especular”.

Estranho encontro é repleto de espelhos. *A priori*, parecem estar lá a favor da composição e da profundidade de campo. Na cena anterior ao flashback,

8 Ele prossegue: “A atmosfera principalmente me parece um embrião de muita coisa que eu vim fazer depois, representando inclusive um desmentido das diversas ‘influências’ que me foram imputadas depois. O simples exame das fotos pode demonstrar uma série de constantes de atmosfera e de composição – de reflexos, água, tristeza, tempos mortos – que apareceriam depois nos outros filmes”. Vale dizer que, em 1969, os críticos à obra de Khouri, muitas vezes, consideravam seus filmes como decalques de cineastas como o italiano Michelangelo Antonioni e o sueco Ingmar Bergman, de quem Khouri era admirador confesso – após descobrir Bergman em 1954 com *Noites de circo* (1953), Khouri escreveu diversos textos sobre o cineasta ao longo da década.

9 A “atmosfera fílmica [...] está ligada aos componentes que permitiram a realização do filme. Liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos fílmicos tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos actores, o enquadramento, a luz, etc. Todos contribuem para a criação da atmosfera, alguns mais do que outros, segundo a escolha do realizador” (GIL, 2011, p. 96). Gil desmonta em quatro braços-chaves a construção atmosférica: atmosfera temporal, espacial, visual e sonora.

Júlia está de frente para o espelho e de costas para a câmera. O espelho alarga o campo de visão e permite que vejamos seu rosto e o de Marcos, também em quadro. O diálogo segue de forma que não percamos informações, deixando a cargo do espectador o foco. Há, no entanto, uma sedução na imagem do espelho e, para introduzir o flashback, Khouri aproxima a câmera e a fecha no reflexo. Nesse momento, estamos dentro de um *leitmotiv* khouriano, conforme descrito por Carmo. No filme, o espelho, se, de certo modo, provoca a reflexão de Júlia, também a aprisiona.

Frequentemente, Khouri filma Júlia em frente ao espelho. Os planos não expandem o campo, tampouco explicitam algum sentimento. Por vezes, vemos apenas seu reflexo. Seu corpo não está mais livre pelo cômodo e sim confinado a uma moldura. O quadro fílmico em si – bem como a película, a fotografia – é um espaço de prisão, que retém e restringe o ator/a cena materialmente. O espelho faz um novo recorte, um quadro dentro do quadro. Em determinado momento, o espelho funciona quase como um retrato, que evoca não só a história de Dorian Gray¹⁰ – o retrato é sua liberdade ao mesmo tempo que sua prisão – como a quase onipresença de Rebecca, em *Rebecca, a mulher inesquecível* (1940), o melodrama psicológico com tons de horror gótico de Alfred Hitchcock.



Figuras 10 e 11: O espelho como moldura e como retrato

10 *O retrato de Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde, em 1890.

O que rege *Estranho encontro*, de certa forma, é o mistério – e a concepção visual do filme amplia esse estado de clausura em que a personagem parece se encontrar, pois reforça o caráter enigmático da narrativa. Pouco sabemos sobre os personagens ou sobre o que está acontecendo – por que Júlia está em pânico? Qual é a relação entre Marcos e o caseiro? Por que Júlia precisa se esconder? Por que não vemos o rosto de Hugo? etc. As informações são disponibilizadas aos poucos, o que por si cria uma apreensão do espectador. No entanto, não se trabalha mais a tensão pela ferramenta a ela associada, o suspense. Pelo contrário, busca-se o efeito quase oposto. Alfred Hitchcock (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 75) dizia que, para existir suspense, “é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes”. O suspense opera com a oscilação da tensão, numa crescente, de forma a engajar o espectador na narrativa. Hitchcock levava essa operação ao limite, prolongando a experiência do público. No entanto, o suspense, assim como o susto no filme de horror, tem o contraponto imediato, que é a suspensão da tensão ao término do acontecimento. Ao falar de uma personagem de *Easy virtue* (1928), Hitchcock a definiu como um “poço de suspense”, porém, uma vez que soube o que queria, “sentiu um grande alívio [...] e seu próprio suspense terminou”.

Khouri, por outro lado, tensiona o mistério – que, para o cineasta britânico, “é raramente um suspense” (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 76). As pequenas surpresas¹¹ são fundamentais para isso, uma vez que reforçam a instabilidade da trama. Durante o *flashback*, Hugo conta para Júlia algumas vezes sobre o acidente que o fez perder uma das pernas – uma granada que explodiu e deixou nela 25 estilhaços, provocando sua gangrena. Nós, assim como Júlia, sabemos, portanto, que Hugo

11 Aqui vale novamente retomar Hitchcock, que explica a diferença entre surpresa e suspense: “A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é frequente que haja confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá a uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: ‘Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir!’” (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 77).

manca e usa uma bengala por causa desse problema. Nada, no entanto, prepara Júlia para o que ela vê quando adentra o quarto dele. A única informação que temos é o rosto da personagem, em um primeiro plano, que se contorce de medo e cuja intenção é reforçada por uma aproximação da câmera. O contracampo nos revela, num movimento lento de subida, começando do chão, a prótese de perna que Hugo usa. Khouri corta novamente para Júlia, em *travelling*, e depois para a perna, começando aberto na perna e fechando num detalhe. Pela forma como Khouri constrói a cena, intensifica-se a sensação de choque e pavor da personagem. Os *travelling* em direção ao rosto de Júlia são graduais, o que permite ao espectador ter tempo de examinar as emoções dela e criar uma identificação. O primeiro plano da prótese é lento e simula o ponto de vista da personagem, como se ela esquadrinhasse aquele objeto em sua frente. Assim que sabemos o que a apavora, voltamos ao seu rosto, que confirma sua reação.

O novo plano da perna é rápido, a música fica mais alta, como se Júlia fosse atingida por aquela imagem sinistra, como se entronizasse o mal. Avistarmos a prótese é um elemento de surpresa, em especial, porque não vimos o rosto de Hugo. A perna mecânica, ali, representa o próprio personagem e simboliza a monstruosidade que ele emana. Tal cena não só provoca uma oscilação de tensão, mas também engaja o interesse do espectador por conta da atmosfera para qual a cena contribui. A surpresa, no entanto, abre uma prerrogativa de instabilidade, pois, a qualquer momento, algo pode despertar o pavor da personagem.

Não só a prótese é usada como metonímia de Hugo. Tanto sua bengala quanto os relógios são associados à sua figura ao longo do filme. Por isso, Júlia diz odiá-los, por exemplo. Os relógios, em especial, marcam a narrativa e ganham um caráter antropomorfizado. Em uma das cenas do flashback, Júlia está só em uma sala com diversos relógios que Hugo colecionava. Temos, aqui, uma situação de medo semelhante à cena anteriormente descrita. Khouri alterna o rosto de Júlia com os diferentes relógios. A antropomorfização se dá pelo *raccord* do olhar – a cada nova direção em que olha, um novo relógio. Os objetos são filmados em planos detalhes, o que reforça um efeito de intimidade para com eles. Segundo

Balázs (2008, p. 91), “*close-ups* geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências”. Quando aplicado a objetos, “ainda assim nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos” (BALÁZS, 2008, p. 91). Frente à despersonalização de Hugo, ao não mostrar seu rosto, os objetos – em especial os relógios – assumem essa identificação. Não é à toa que sempre que Júlia vê um relógio se apavora; da mesma forma que, quando com medo, ouve-se tic-tac e badaladas.



Figuras 12 e 13: Objetos antropomorfizados: o relógio e a prótese

As memórias a perturbam e ressoam nela o tempo todo. Ainda que não tenhamos acesso a elas visualmente, o som cumpre constantemente esse papel do lembrar. Por ter sido encontrada em pânico, por ser introspectiva e por ser mulher – numa sociedade essencialmente machista e patriarcal, dado que não escapa à sua construção no filme¹² –, a sanidade de Júlia é logo questionada. Hugo colocara um anúncio no jornal pedindo que, quem tivesse informações sobre seu paradeiro, entrasse em contato, justificando que ela “sofre das faculdades mentais”. A manchete não faz apenas Marcos questionar a história por ela contada, como também faz o espectador se indagar sobre a verdade do flashback, o que acentua a instabilidade com que compreendemos a história, em especial após

12 A representação da mulher e sua relação com a sociedade e o patriarcado no filme valeria um outro artigo por si só.

a negação da face de Hugo, aumentando a apreensão. Mesmo que diegeticamente a dúvida seja dirimida, para o público ela permanece.

Para Júlia, existir, mesmo tendo conseguido fugir, é um eterno desespero, um medo constante do que pode vir a acontecer e de novamente estar diante de Hugo. Esse limiar entre a prisão e a liberdade – presente na antropomorfização de alguns objetos, nas tomadas com espelho, na renitência do som como elemento de memória, na expressão constante de pavor de Júlia, bem como no uso da técnica do claro/escuro¹³ – corrobora a construção da atmosfera de medo e paranoia que permeia o filme.

Tal elaboração está em consonância com o melodrama psicológico e o *noir*, conforme Turim (1989, p. 144), em que os filmes “são fascinados com a psique como agente do mal, causando a destruição do eu e de outros”. Ela culmina no último ato. Com Wanda em casa e Rui desconfiado, Marcos realoca Júlia em um galpão de madeira velho e abandonado perto do píer. O espaço é iluminado apenas pela luz que entra pelas frestas e é amontoado de objetos empoeirados com motivos náuticos. Lá passa a tarde e a noite sozinha, fechada, esperando Marcos com uma solução. O filme alterna cenas de Marcos na casa com de Júlia no galpão. Por vezes, tais cenas evocam elementos do gênero horror, como um gato preto, trovoadas, entre outras características tidas como soturnas.

13 Técnica das artes plásticas trazida ao cinema no expressionismo alemão que influenciou bastante a iluminação e a composição atmosférica de diversos filmes norte-americanos nos anos 1940, como as produções de horror de Val Lewton e os filmes *noir*, entre outros. Consiste no contraste acentuado entre luz e sombra.



Figura 14: A rede como prisão

Ao amanhecer, vemos novamente Júlia. Um ruído compassado, similar ao tic-tac do relógio, faz-se ouvir. Ela, assustada, afasta-se da câmera e posiciona-se entre barras de ferro e uma rede de pesca – que já tinha aparecido antes, metaforizando a prisão em que ela se encontra. Júlia fica imóvel e a câmera corrige a posição. No espelho da porta do armário, no canto direito do quadro, aparece Hugo. É a primeira vez que o vemos frontalmente, como se, com o meganarrador do filme tendo reassumido seu papel após o flashback, tivéssemos voltado ao olhar onisciente e nos fosse permitido ver, enfim, o vilão. O som que perturba Júlia revela não ser só o do relógio, mas também o do passo de Hugo amparado pela bengala.

Nesse momento, uma série de procedimentos utilizados por Khouri para compor a atmosfera são reapropriados. O campo/contracampo e o *close* que vimos nos objetos inanimados são usados com a mesma função em Hugo, em especial, na cena dos relógios no flashback, fazendo uma conexão direta entre os objetos e o personagem. Alterna-se planos de Júlia apavorada com de Hugo

impassível. A cada novo plano, o *close* é mais fechado no rosto dele, revertendo ao seu corpo a monstruosidade.

A aparição de Hugo no espelho do galpão aponta, novamente, a surpresa como elemento de construção atmosférica. Representa o auge da tensão, quando o medo da personagem de se reencontrar com o opressor se concretiza. A presença física dele em cena – e não como uma entidade sobrenatural a assombrar constantemente Júlia – reduz, num primeiro momento, o limiar entre a prisão e a liberdade que existe no filme. Numa trama clássica, espera-se que a protagonista atinja seus objetivos, o que não impede de se manter a tensão do espectador.

Nesse último ato, o espelho se reconfigura. Não simboliza mais a prisão e o espaço de especulação de Júlia. Serve como espaço de revelação para o espectador do que aprisionava a personagem, como se, após absorver as inquirições de Júlia, refletisse para nós a resposta. Hugo é reintroduzido em cena duas vezes pelo espelho. Primeiro, no galpão; depois, no vidro do carro que Júlia levanta, num instante em que parece que ele desistiu dela. Nos dois momentos, ele entra em cena – e no plano – através de seu reflexo. Ou seja, aparece inicialmente como assombração, como algo que não é da ordem material, para então provocar o mal concreto. Como afirma Carmo (2019, p. 119), “por sua própria natureza, o que o espelho reproduz – a imagem de algo – não é real; e mesmo esta, por mais perfeita que pareça, nunca é igual àquilo que reflete, pois está sempre invertida”. O espelho funciona, assim, a serviço da atmosfera como transição entre o mundo psicológico e o mundo físico.



Figuras 15 e 16: O espelho e a surpresa: tensionamentos da construção atmosférica

Considerações finais

À época do lançamento de *Estranho encontro*, Paulo Emilio Sales Gomes (1958) escreveu uma crítica, bastante reproduzida, que fazia paralelos entre *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e o filme de Khouri. A produção carioca seria um “rascunho populista” enquanto a paulista, “um exercício brilhante”. A ideia de Gomes é mostrar ambos os filmes como antípodas da nova produção brasileira. O artigo pode ser inserido nos debates intelectuais e artísticos da época, que opunha uma vertente nacionalista – a busca de um cinema realista autenticamente brasileiro – e uma universalista – narrativas de cunho universal realizadas com excelência técnica¹⁴. Gomes, que em 1960 escreveu *Uma situação colonial?*, foi um dos principais nomes da ala nacionalista. Ainda que na crítica *Rascunhos e exercícios* um filme não seja argumentado em detrimento do outro, já se percebe uma inclinação. Diz ele: “[...] se em *Rio, zona norte* [...] temos um autor que se revela inábil na manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história” (GOMES, 1958, p. 5). Tal juízo parece, de certa forma, atrelado a uma afirmação anterior: “Khouri partiu do próprio cinema”. Nisso, existe uma ideia de que o cineasta deve muito ao que viu; de que reproduz bem, mas lhe falta a originalidade de autor.

No trecho destacado, Paulo Emilio Sales Gomes qualifica ambos os cineastas – negativa ou positivamente – pela palavra “autor”. O pensador travou bastante contato com a formulação da política francesa dos autores quando morou no país no início da década. O conceito não lhe era estranho, portanto. Para Jean-Claude Bernardet (BERNARDET; REIS, 2018, p. 151), no entanto, o crítico “não adere à política, o que não impede que encontremos na sua produção numerosos elementos metodológicos que coincidem com a política”. Existe, de qualquer forma, uma contaminação nos escritos de Gomes – e Bernardet reforça essas coincidências no final dos anos 1950.

14 Ver Ramos (1983) e Carneiro, Silva e Alpendre (2019).

Retomo o texto de Paulo Emilio, para além da discussão sobre o embate entre nacionalistas e universalistas, porque parece sintomática a posição de que há um estilo à procura de um autor, especialmente quando pensamos na carreira de Khouri como um todo. À primeira vista, *Estranho encontro* não parece um filme de Walter Hugo Khouri como o passamos a conhecer a partir de *Noite vazia*. A ideia de que “Khouri é antes de tudo um cineasta nascido em São Paulo, debatendo-se com as contradições e o isolamento da metrópole no cenário cultural brasileiro” (RAMOS, 2001, p. 6), por exemplo, só é possível efetivamente a partir de 1964. O mesmo se pode dizer do duplo papel da sexualidade nas relações humanas em seus filmes, em que, de um lado, “o sexo serve à diversão, ao encobrimento do tédio que sempre ameaça tomar conta dos espíritos; de outro, surge como esperança de apaziguamento da angústia existencial, sob condição de que seja encontrada uma mulher extraordinária” (PUCCI JR., 2001, p. 25). Uma série de textos tentam dar conta do estilo autoral de Khouri – Pucci Jr. (2001, 2011), Ramos (2001), Azeredo (1969), Carneiro (2019), Carmo (2019), por exemplo – e existe um consenso de que ele só se consolida com *Noite vazia*.

No entanto, ainda que não trabalhe tematicamente dentro do mesmo universo, há uma série de procedimentos, como visto, que podem ser associados ao cinema de Khouri. Há de fato um caráter de “exercício” em *Estranho encontro*, no sentido de que, dentro de sua vasta carreira, o filme ensaia para o que se tornaria a sua obra. O longa é sua segunda realização, feito ainda nos terrenos do cinema de estúdios – apesar de ser uma produção independente e não contar com a lógica do sistema de estúdios, ele é realizado fisicamente na Vera Cruz –, dentro de parâmetros clássicos. Não significa, no entanto, que não haja possibilidades de rupturas da adesão à ficção. A tensão entre o moderno e o clássico sempre foi trabalhada nas obras de Khouri. O uso da profundidade de campo ao invés do campo/contracampo nos diálogos, por exemplo, aponta já para uma dilatação do tempo, característica corriqueira em seu cinema. A construção atmosférica é fundamental para entender *Estranho encontro*. Se, aqui, ela está a serviço do medo, da paranoia e do mistério, em sua obra posterior estaria em prol da angústia, do tédio e da desilusão.

No entanto, importa menos aqui se *Estranho encontro* pertence a uma “fase de juventude” que depois seria superada. Interessa que o filme, mesmo funcionando autonomamente, feito em um período de formação do cineasta, já assinalava características centrais de uma obra que se desenrolaria por 50 anos. Existem nele muitas marcas de enunciação¹⁵, diversas das quais podemos entender como marcas autorais. Não há Khouri sem uma narrativa ancorada na construção atmosférica mobilizada, entre outros, pela expressão facial. Não há *Estranho encontro* sem a paúra nos olhos de Andrea Bayard.

Referências

AZEREDO, E. Dossiê Khouri. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 14-28, maio/jun. 1969.

BALÁZS, B. Béla Balázs. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 75-99.

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, J. C.; REIS, F. V. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil: anos 1950 e 1960*. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BURCH, N. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

15 “Eis, pois, aquilo que seria a enunciação cinematográfica: o momento no qual o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar *na presença da linguagem cinematográfica como tal*” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 62).

CARMO, I. P. S. X. Rosto, tela, espelho: reflexões sobre o cinema de Walter Hugo Khouri. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Lisboa, v. 6, n. 2, ago. 2019.

CARNEIRO, G. H. P. *O anjo da noite (1974): Khouri e o horror. Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, n. 19, abr. 2019.

CARNEIRO, G.; SILVA, H. P.; ALPENDRE, S. A crítica de cinema em São Paulo. *In: SILVA, P. H. (org.). Trajetória da crítica de cinema no Brasil*. Belo Horizonte: Letramento, 2019. p. 342-379.

DAYAN, D. O código tutor do cinema clássico. *In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema*. v. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 321-337.

GALVÃO, M. R. *Burguesia e o cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: Editora UnB, 2009.

GIL, I. A atmosfera fílmica como consciência. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 2, p. 95-101, jul. 2011.

GOMES, P. E. S. Rascunhos e exercícios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 jun. 1958. Suplemento Literário.

GUIMARÃES, P. M. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 220-232, dez. 2016.

MÜNSTERBERG, H. A memória e a imaginação. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 36-45.

PUCCI JR., R. L. Khouri. *Revista Zingu!*, São Paulo, n. 49, out. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3fap5X3>. Acesso em: 5 nov. 2019.

PUCCI JR., R. L. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume, 2001.

RAMOS, F. P. A coisa da imagem e a preponderância do afeto. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo: Heco Produções, 2001. p. 6-9.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

TRUFFAUT, F.; SCOTT, H. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TURIM, M. *Flashbacks in film: memory & history*. Nova Iorque: Routledge, 1989.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

submetido em: 15 maio 2020 | aprovado em: 23 jul. 2020

Maldito bem dito, Bendito mal dito: construções discursivas a partir da trajetória de Itamar Assumpção¹

Cursed or Blessed: discursive constructions of Itamar Assumpção's trajectory

Larissa Caldeira², Jorge Cardoso Filho³

1 Uma versão inicial deste artigo foi apresentada na disciplina "Temas em teorias da análise de produtos e linguagens da cultura mediática" (UFBA), ministrada pelas professoras doutoras Itania Gomes e Juliana Gutmann, a quem agradecemos pelos comentários e sugestões.

2 Jornalista graduada na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestra e Doutoranda em Comunicação e Cultura contemporânea no PósCom UFBA. E-mail: larissa.cgp@gmail.com.

3 Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, onde leciona em cursos de graduação e pós-graduação. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com.

Resumo

Este artigo analisa as disputas valorativas estabelecidas nas críticas culturais brasileiras acerca da noção de "maldito", tendo como ponto de partida a carreira musical de Itamar Assumpção, levando em conta os processos de contextualização radical (GROSSBERG, 2010) e as formações discursivas (FOUCAULT, 1987) da crítica cultural. Considerando as nuances e as complexidades do sentido do termo "maldito" a partir das experiências e expectativas, conforme Koselleck (2006), como uma tentativa de demonstrar a emergência de valores e valorações, discursos e sensibilidades, e relações de poder diante dos regimes de verdade, é possível notar como as articulações estético-políticas do termo se reorganizam em função de temporalidades e historicidades.

Palavras-chave

Maldito, crítica, formações discursivas, disputas, contextualização radical.

Abstract

This article analyzes the value disputes established in Brazilian cultural criticisms about the notion of "cursed", taking Itamar Assumpção's musical career as a starting point, taking into account the processes of radical contextualization (GROSSBERG, 2010) and the formations discursive (FOUCAULT, 1987) of cultural criticism. Considering the nuances and complexities of the term "cursed", based on experiences and expectations, according to Koselleck (2006), as an attempt to demonstrate the emergence of values and valuations, discourses and sensitivities, and power relations in the face of regimes of truth. In fact, it is possible to notice how the aesthetic-political articulations of the term are reorganized according to temporalities and historicities.

Keywords

Cursed, criticism, discursive formations, disputes, radical contextualization.

Introdução

O artigo pretende observar as disputas em torno da caracterização de “maldito” na música brasileira, a partir da trajetória do cantor e compositor paulista Itamar Assumpção (1949-2003), considerando as nuances desse termo na carreira musical do artista e como ele é disputado em formações discursivas (FOUCAULT, 1987) da crítica cultural. Nesse sentido, partimos da ideia de que o rótulo de “maldito” pode ser também entendido enquanto “uma imagem conceitual que deixa ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos e que pode sugerir alguns caminhos para sua apreensão”. (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017. p. 46).

Nosso ponto de partida são as ambiguidades discursivas acerca da noção de maldito, por vezes atribuída ao músico pela crítica, e que é recorrentemente disputada pelos críticos e artistas. Desde o século XIX, o termo “maldito” ou a alcunha de “artista maldito”, no campo da cultura popular (que inclui desde a música, o teatro, as artes plásticas e a poesia) demonstra uma série de *performances verbais* e construções de discursos distintos entre si. Os poetas franceses considerados malditos, como Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Tristán Corbière, Jules Laforgue e Charles Cros (VIVAS, 2015), são um exemplo disso, à medida que, segundo consta, ao promover um tipo de vanguarda, instabilizou e desestabilizou, de certa forma, a crítica e a sociedade de seu tempo com um tipo de sensibilidade e expressão poética não localizada em um ordenamento estético prévio, ou em um pressuposto de valores e valorações que contemplavam aquele espaço-temporal.

No caso da música brasileira, principalmente, entre os anos 1970 e 1980, a referência ao maldito esteve ora associada à dificuldade de venda e caráter pouco comercial de algumas produções, e/ou a um selo de qualidade e distinção⁴ dentro daquilo que se entende como música popular brasileira (MPB). Neste rol de artistas que foram considerados malditos, podemos citar Jards Macalé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Belchior, Tom Zé, Ângela RoRo, Walter

4 Essa formulação é apresentada em maior densidade em Caldeira e Farias (2019).

Franco, Itamar Assumpção e outros. Contudo, não somente na música se pode observar disputas valorativas e formações discursivas acerca do maldito – no teatro, nomes como os de Plínio Marcos e Zé Celso Martinez, e, na poesia e literatura, de Ana Cristina César, João Antônio, Paulo Leminski, Augusto dos Anjos, Eduardo Guimarães, Álvares de Azevedo, e mais recentemente, de Rubem Fonseca e Alice Ruiz⁵. Todos artistas, músicos, poetas, poetisas, cantores e cantoras que em temporalidades específicas foram colocados como malditos, marginais ou de vanguarda perante as atribuições da crítica.

Uma reflexão mais aprofundada sobre o tema pode nos revelar, analiticamente, que em termos de formações discursivas, falar sobre as disputas em torno de como se nomeiam esses poetas também demonstra oscilações na ordem dos discursos. Tendo em conta, por exemplo, que muitos deles não foram, necessariamente, considerados malditos, mas “poetas marginais”. O que, de alguma forma, parece ir ao encontro com formações discursivas anteriores, que consideravam os poetas franceses como os “grandes malditos do séc. XIX”, poetas esses que são citados no texto da Folha de São Paulo (“ARTISTAS...”, 2013) para defender certa impossibilidade de ser maldito hoje. Entretanto, partindo de uma relação de construção de contextos e grau de historicidade do próprio maldito, intentamos dizer que não há, impreterivelmente, uma impossibilidade de ser marginal, nem de ser afastado da sociedade, nem de ser vanguardista, ou mesmo “artista maldito”. Em nossa percepção, os sentidos e as identificações sobre o que é ser maldito sofre mudanças de ordens espaço-temporais, e isso pode ter a ver com as dinâmicas culturais, sociais, estéticas e políticas, que se diferenciam de uma sociedade a outra, como reflexos das mudanças do tempo. Levando em conta que o próprio modo de ser maldito, ou o significado do que é ser “artista maldito”, “poeta marginal”, “artista de vanguarda” não possuem fixidez ou determinações prévias quando se considera tais dinâmicas.

5 Disponível em: www.dm.com.br/opiniaio/2017/06/escritores-malditos.html. Acesso em: 20 jun. 2019.

Nessa perspectiva, a partir de Grossberg (2015), compreendemos que as relações são tanto contingentes (construídas) quanto reais (eficazes), um espaço de articulação e contextualização anti-essencialista, que leva em consideração as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade, o que envolve as práticas musicais e estético-políticas de Itamar, as atribuições e formações discursivas da crítica, as lógicas de produção e recepção, e os formatos da indústria fonográfica brasileira. Ressaltamos que, embora se considere essas lógicas e formatos, nosso foco se encontra nos discursos sobre os malditos. Assim, temos o compromisso com a contextualização radical (GROSSBERG, 2010), que propõe investigar os contextos, e não os objetos, para neles adentrar enquanto construções sempre abertas, mutáveis e porosas, estratégicas e temporárias (GROSSBERG, 2015).

O maldito como historicidade e temporalidade

Dessa maneira, se tem a compreensão de que a lógica do mercado musical e da crítica cultural contemplam certas nuances e misturas consideradas aceitáveis para o censor estético⁶ em vigor, ou melhor, diante das institucionalidades e ambiguidades na música do Brasil. Se artistas como Itamar Assumpção são, por vezes, considerados difíceis, isso pode ter a ver não somente com as experimentações sonoras que soam complicadas para serem classificadas ou consumidas no mercado. As relações entre as temporalidades e historicidades do próprio termo maldito, as disputas e ambiguidades podem nos revelar processos que articulam e desarticulam as construções discursivas dos críticos, e que podem vir a demonstrar potenciais de estabilização e desestabilização da própria crítica cultural.

Por isso, é possível perceber que a relação de enfrentamento ou de apaziguamento, os processos de continuidades e descontinuidades da crítica e das próprias gravadoras (*majors*) com as expressões artísticas “não-consensuais”, na relação com os espaços hegemônicos da música popular no Brasil (relacionados

6 O censor estético se refere a um conjunto de normas e padrões estéticos configurados pelos especialistas da música, críticos musicais especializados e gravadoras, o que denota um ordenamento em torno das produções musicais veiculadas na indústria conformada e legitimada.

à MPB⁷, ao universo da canção, às grandes gravadoras e produtoras musicais e à relação de valor que alguns artistas possuem), podem denotar tanto disputas valorativas quanto *performances verbais* (FOUCAULT, 1987). Estas se dão através do maldito em articulação com as atribuições da crítica em veículos jornalísticos (jornais, revistas e sites brasileiros), como também pode revelar processos contínuos e descontínuos de forte configuração estético-política, à medida que envolve regimes de verdade e relações de poder (FOUCAULT, 2014).

Por outro lado, também se observa que a própria dificuldade de venda ou identificação desses artistas no contexto popular pode ser classificada como um aspecto distinto deles na música brasileira, pois, eventualmente, o caráter experimental é exposto como um critério de qualidade, tanto nas construções discursivas em torno do maldito como nas disputas valorativas entre críticos e artistas.

Em distintas temporalidades, o maldito (*mauditis* – do francês “reprovado”) foi comumente associado ao sentido de negação, renegação e rechaçamento. Quer seja na música, na poesia, na pintura, na literatura, no teatro ou no cinema, compreendemos que desde a popularização do termo (entre 1884 e 1888) por Paul Verlaine⁸ se pode observar os graus de historicidade (HARTOG, 2019) e as estruturas de formação de contextos acerca do maldito diante de um emaranhado discursivo.

Consideramos, inicialmente, que existe uma aparente sincronia das formações discursivas em torno do maldito, na relação com a crítica cultural, que deixam ver regularidades discursivas e construções em volta de seu aspecto distintivo ou caráter de qualidade dentro da música brasileira, todavia, estamos cientes de que tais enunciados discursivos estão dispersos no tempo, de que há uma *suspensão das sequências temporais* (FOUCAULT, 2008), que deixam ver relações que

7 Entendemos que essa música popular brasileira – ou MPB – está diretamente ligada às redes de valorações e legitimações, aos artefatos midiáticos, aparatos tecnológicos de gravação, veiculação e inovações eletrônicas que reconfiguram, desde o século XX, o parâmetro de música popular.

8 Em meados de 1870, surgiu na França um movimento literário conhecido como Simbolismo, que introduziu um aspecto considerado “revolucionário” para aquele momento: o verso livre. As duas grandes figuras deste movimento foram Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire junto a Paul Verlaine e outros. Segundo consta, com eles, surgiu também o mito do artista boêmio, decadente e profundamente crítico em relação à sociedade de seu tempo, questionando os gostos sociais e a industrialização do momento, e a alcunha de poetas malditos (VIVAS, 2015).

caracterizam as diversas temporalidades dessas formações e articulam em série diante de um entrecruzamento, ou mesmo de uma ramificação arqueológica que envolve as regras de formação como um esquema não puramente simultâneo e linear dos discursos. Por isso, no nosso entendimento, tais construções discursivas em torno do maldito não decorrem de processos temporais sincrônicos, mas podem colocar entre parênteses o conjunto do processo diacrônico do tempo e no tempo, propondo que existam *vectores temporais* que contribuem para sua derivação e sucessão (FOUCAULT, 2008).

Em vista disso, se propõe uma abordagem que possibilite um tipo de descrição arqueológica dos discursos em torno do maldito, considerando os desdobramentos históricos e a trajetória artística de Itamar Assumpção em articulação com os formatos do mercado da música no Brasil, as relações sociais de poder, as disputas valorativas e os processos de estabilização e desestabilização da crítica cultural. Tal abordagem é concebida como forma de contextualizar radicalmente e compor contextos através dos pontos de articulação entre as formações discursivas e outras práticas não discursivas, levando em consideração que tais discursos sobre o maldito são práticas que têm suas formas específicas de encadeamento e de sucessão. Tomamo-lo como uma figura de historicidade possível, que pode deixar ver tanto reiterações quanto rupturas e tensionamentos com a crítica, tendo em conta as transformações no tempo e contextos não essencialistas.

Os contextos se constituem tanto em termos de seus limites quanto da pertinência de vários elementos e linhas de determinação possíveis. Em concordância com Grossberg (2010), pensamos em uma relação temporal não-linear, que dê conta de suas mudanças, apropriações, reapropriações, estabilização e desestabilização enquanto processos complexos. Isso nos convida a tomar os contextos como formas de identificar as nuances que se dão pela articulação das construções discursivas do maldito na crítica, como uma maneira específica e particular de construir tais contextos na música brasileira, através dos processos de articulação, rearticulação e desarticulação da utilização do termo maldito para se referir a Itamar Assumpção.

Grossberg (2015, p. 15) afirma que a articulação define perguntas – quais são “as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade –, e não soluções propriamente ditas, por isso é uma prática de contextualização radical, o que aqui se investiga não são objetos, mas as maneiras de se adentrar em contextos”. Consequentemente, acreditamos que é preciso analisar os modos de disputa, valores, valorações e sensibilidades articuladas ao termo maldito em formações discursivas da crítica na relação com a trajetória de Itamar. Assim, defendemos que nossa questão não está na essência, mas nas maneiras como as várias contradições são articuladas e vividas em relações de poder específicas. Nossa análise acontece nas disputas de poder, para articular e rearticular, mostrar e demonstrar que outras relações são possíveis com o maldito diante da trajetória de Itamar.

Com base em Grossberg (1997), entendemos que não basta identificar e analisar os textos e os discursos dos críticos, é preciso ir além e analisar as práticas discursivas, que, de maneira transversal aos contextos, nos ajudam a identificar as identidades e efeitos em qualquer prática cultural ou meio de comunicação. Isto posto, nos atentamos também às dimensões estética e política que emergem dessa articulação na música e entendemos que elas estão interligadas aos discursos, com base em espaços de experiências e horizontes de expectativas⁹ relacionados à carreira de Itamar Assumpção, “as especificidades das dinâmicas culturais, estéticas e políticas, que organizam e expressam valores que podem ser mapeados e analisados em expressões cotidianas” (CALDEIRA; FARIAS, 2019, p. 2). Nessa acepção, os textos dos críticos se tornam “*locus* de observação possível para compreender tais especificidades e dinâmicas”, pois compreendemos que o espaço de experiências ajuda a perceber as relações discursivas estabelecidas com a trajetória de Itamar e “que foram projetadas no tempo presente, no qual aglomeram experiências, sensibilidades, expectativas e valorações, e que

9 Koselleck (2006) entende que o tempo passado decorre dos espaços de experiências, já que cada presente concebe também uma outra maneira de ligação entre “futuro” e “passado”. Assim, o horizonte de expectativas é constituído por formas de sensibilidade com relação ao “futuro” que se aproxima, mas também por aquilo que atualmente, num determinado presente, se realiza como experiências.

deixam ver percursos valorativos, regularidades e descontinuidades discursivas” (CALDEIRA; FARIAS, 2019, p. 8).

O maldito Itamar Assumpção: trajetória, disputas valorativas e crítica

Acreditamos que as disputas valorativas e ambiguidades discursivas, as relações entre as temporalidades e historicidades do próprio termo maldito, em articulação com a trajetória do cantor e compositor paulista, podem revelar processos que articulam e desarticulam tais construções dos críticos, o que deixa ver os potenciais de estabilização, instabilização e desestabilização nos discursos. Tomamos como lócus de observação os espaços hegemônicos dos críticos brasileiros na ocasião, exercidos profissionalmente em colunas de jornais e revistas – uma limitação na elaboração de uma arqueologia discursiva da crítica, de forma mais ampla. No entanto, Stroud (2010) nos explica que mesmo com a aclamação crítica extremamente positiva, Assumpção não alcançou sucesso comercial nem ampla exposição popular.

Ao tomarmos o termo maldito como figura de historicidade, ampliamos o escopo de uma análise de contexto, indo além de uma visão restritiva ou relacionada a um único modo de ser maldito. Ainda que partamos da trajetória de Itamar, ressaltamos que nossa abordagem envolve complexidades, historicidades e temporalidades distintas – são práticas temporárias, provisórias e estratégicas, que sempre devem estar abertas a mais experiências e multiplicações.

Dessa forma, se o maldito é uma figura de historicidade possível, podemos notar através dos processos de articulação, desarticulação e rearticulação, com sua densidade histórica e espaçotemporalidade, que os valores e valorações chamados em causa nas construções discursivas da crítica cultural, para designar quem são ou quem não são os artistas malditos, seja na música brasileira ou em outros contextos da cultura, possibilitam ver oscilações e ambiguidades discursivas a serem consideradas. Assim, levamos em conta que a crítica pode ser pensada, em alguns momentos, enquanto um censor estético que se relaciona aos regimes de verdade, às disputas valorativas e às relações de poder, cuja intenção é manter uma ordem ou ordenamento de caráter hegemônico na cultura.

Pode-se, então, afirmar que tais valorações sobre produções “não-consensuais” com esses regimes ou formas de ordenamento, como as produções de Itamar Assumpção, refletem uma tentativa também da crítica de estabilizar ou instabilizar determinadas práticas artísticas que, em alguma medida, desafiam suas institucionalidades e aspectos censórios. Todavia, como estamos aqui figurando uma contextualização radical, não tomamos os fenômenos como eventos fixos, universais e findados, senão como transitórios, mutáveis, imbricados e emaranhados. Portanto, notamos que quando se mapeia as construções dos críticos sobre o maldito ou sobre os artistas considerados malditos, é possível perceber os pontos de articulação nos quais o próprio maldito estabiliza, instabiliza e destabiliza as construções discursivas.

A publicação datada de 22 de maio de 2013, do Caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, parece reivindicar um aspecto autêntico e singularizante do maldito a ponto de negar sua existência no contexto contemporâneo. O título “*Artistas malditos não existem mais*”, diz curador de colóquio da USP sobre o tema parece demonstrar como, em alguma medida, a crítica atua enquanto lugar de regulação, quando o termo antes tomado como negação e renegação ou como valor distintivo de qualidade é aqui entendido como um conceito que “[...] virou ‘um mito que continua ativo para dar a dimensão sagrada ao artista num mundo onde não há mais o aspecto sagrado da arte [...]’, ou que “[...] a noção de (poeta) maldito diz respeito a uma relação com a sociedade, e a do século 19 era muito estreita” e que existiria uma “[...] impossibilidade dos malditos hoje” (“ARTISTAS...”, 2013). Nessa construção discursiva, parece evidente que quando se aceita *a priori* o termo maldito, de alguma forma, se estabiliza própria a crítica.

Dessa forma, compreendemos que os espaços de experiência e os horizontes de expectativas (KOSELLECK, 2006) tornam possíveis perceber como os discursos da Folha (“ARTISTAS...”, 2013) são marcados pelas temporalidades da experiência com aquilo que é considerado maldito, a partir de uma forte relação entre passado e futuro, o que pode compor uma dialética que sintetizaria no tempo presente as experiências e expectativas dos interlocutores. A dissipação de possibilidades e

sensibilidades se dá mediante horizontes de expectativas, enquanto um aglomerado que forma um todo em muitos substratos de tempos anteriores. Pois notamos nessa construção discursiva certa cristalização nostálgica de um tempo que “era bom”, e ele “era bom” naquela sociedade do século XIX na qual, supostamente, existiam malditos “de verdade”, o que remete a expectativas e experiências diante de uma ou mais questões históricas entre um passado que se foi, um presente que não é e um futuro impossível de existir.

Ressaltamos também que o texto da Folha (“ARTISTAS...”, 2013) revela uma problemática para os Estudos Culturais, principalmente no que tange às noções de “arte sagrada”, “aura” *versus* o popular, cultura *versus* sociedade. Se compreendermos a cultura como um modo integral de vida, conforme Williams (1979), estamos partindo não de um estudo da cultura como “arte sagrada” e “aura”, mas nos guiamos por uma investigação que busca entender o porquê de tais expressões culturais serem mais valorizadas que outras. Destacamos que Grossberg (1997) recusa a noção de popular como parte da historiografia tradicional, ortodoxa e moderna que intenta relacioná-lo a dois modos analíticos e restritivos, baseados na cultura popular *versus* legitimação ou no popular *versus* mainstream¹⁰. Para o autor, se faz necessário considerar o duplo movimento de “controle” e resistência do popular e levar em consideração as tensões, disputas entre o dominante e a cultura legitimada. Fazendo isso, tomamos o espaço-problema em articulação com as distintas temporalidades e os diferentes contextos, para se compreender a relação de forças e lutas que operam em torno desses processos, pois a relação entre o popular e a cultura legitimada é uma relação de luta política e as construções dos discursos são vistos como lutas de poder.

Podemos dizer que, de algum modo, afirmações como “artistas malditos não existem mais” (“ARTISTAS...”, 2013) revelam não apenas ambiguidades discursivas da crítica e processos de disputas valorativas acerca do maldito, como também certa “incapacidade”, muito comum, de reconhecer as mudanças na operação

10 Para uma aprofundamento na caracterização de *mainstream* e suas distinções com o *underground*, ver a obra de Cardoso Filho e Janotti Júnior (2006).

da cultura e do popular para além de formas descontextualizadas, binárias e essencializadas. É preciso pensar nas complexidades das práticas culturais e tensionar a própria noção de cultura¹¹, em articulação com as dimensões dos discursos, dos aparatos técnicos e tecnológicos, dos aspectos socioeconômicos e políticos, das relações de disputas e de poder em torno do maldito, que convocam valores e valorações distintos diante de sua historicidade.

A partir disso, podemos observar que não existe um padrão ou uma padronização para o maldito, tendo em conta que tal alcunha atravessa diversos artistas em diferentes áreas da cultura diante de distintas espaçotemporalidades. Entretanto, existem proximidades e aproximações possíveis entre eles, principalmente daquilo que diante do popular e do moderno se considera como vanguarda e experimentalismo, como anticomercial ou independente, como alternativo em relação ao hegemônico.

Em *Benedito João dos Santos Silva Beleléu, Vulgo Nego dito, maldito bendito, Itamar*, publicada no site Çaravá Culture no dia 2 de setembro de 2015, pode-se observar uma construção discursiva em torno do alternativo e da vanguarda paulista: “[...] Itamar foi sem dúvida um dos nomes mais importantes da cena alternativa. Também fora chamado de maldito por se rebelar e encabeçar um movimento contra o controle das gravadoras. [...]” (KALIK, 2013). Neste ponto, se pode perceber que o censor estético da crítica se articula e desarticula com as demandas do mercado da música, boa parte dele gerido e controlado pelas grandes gravadoras ou *majors*. Todavia, notamos que as oscilações dos discursos dos críticos não apenas se associam aos processos de produção e recepção, mas tem relação com as experiências e expectativas, com os modos de organização e distribuição de sensibilidades e do sensível que atravessam tais formações discursivas acerca do maldito na trajetória do músico paulista.

Diante disso, ressaltamos que as complexidades dos discursos e as disputas valorativas quanto à cena alternativa e à acepção de artista maldito

11 Cultura tomada enquanto aura artística, sendo apartada das relações socioeconômicas e políticas, estando apartada da sociedade, colocado num “pedestal” e distanciamento da vida humana.

perpassam a carreira de Itamar Assumpção, desde as atribuições e oscilações da crítica às suas declarações em entrevistas que circularam na época até em suas composições musicais. De certa forma, o artista parece reivindicar o “seu” espaço distintivo na música brasileira numa relação com o alternativo, ao declarar, por exemplo, que “eu não tenho preço, bem mal te conheço, não estou à venda, menina”, na música Código de acesso (1998), ou ao se autointitular como “vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé” “pra provar, pra quem quiser ver e comprovar”, na composição Nego Dito (1980). Demonstra assim o que parece ser um modo de disputar com os discursos que lhe atribuíam a alcunha de maldito, quando se autoproclama “não-vendido” ao mercado de discos ou como “nego dito” que não “abaixava a cabeça” ou que “não fazia concessões mercadológicas”, conforme se pode observar na entrevista concedida a Antônio Abujamra, no programa Provocações (2001), da TV Cultura:

[...] eu não quero fazer música para mercado [...] pois não é possível [...] eu saquei que um crioulo metido a compositor no Brasil, teria que entender aquele Arrigo Barnabé [...] aquela música que é atonal [...] ah! Arrigo é chato, chato é você [...] você quer transferir sua chatice de não saber nada? [...] acomodou-se com esse ouvidinho de mercado! O que eu tenho a ver com isso? [...]. (ASSUMPÇÃO, 2001)

Isso pode ser também observado em declarações e entrevistas de Itamar, quando perguntado: “esse maldito quer dizer o que?”, costumava responder: “livre!” ou “eu estou seguindo um caminho livre de qualquer tipo de imposição”, conforme se pode ver no documentário *Daquela instante em diante* (2013)¹², de Rogério Velloso. Essas disputas do próprio Itamar com as construções discursivas do maldito e sua afirmação de “artista livre e único” diante de uma forte relação com o ser “artista independente” ou “alternativo” às *majors*, aparecem novamente na entrevista ao programa Provocações (2001), no qual o músico paulista declarou:

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 29 jun. 2021.

Esse maldito aí, é o livre, estou falando sobre isso faz tempo, Itamar Assumpção, artista brasileiro, o único livre, me cita outro?! Livre que estou dizendo é o seguinte: eu não posso fazer só o meu sambinha [...] eu tenho que chegar tocando contrabaixo, fazendo arranjo, compondo, montando banda e monte de coisa que tem ligação com todas as artes, cinema, teatro, com tudo. [...]. (ASSUMPÇÃO, 2001)

Por conseguinte, podemos dizer que existe uma relação forte do artista disputando o maldito com as formações discursivas dos críticos diante de regularidades e desregularidades dos discursos em torno do termo, que evoca relações de poder acerca da música brasileira, das cenas musicais, das questões étnico-raciais num país desigual, dos aspectos estéticos, políticos e sociais no Brasil. Isso nos ajuda a perceber como, a partir da trajetória de Itamar, é também possível colocar o termo maldito numa relação de crise em articulação com as construções dos discursos a sua volta, o que deixa ver as continuidades e descontinuidades desses processos.

Em *Nego Dito Cascavé já não é mal-dito*, publicada na coluna Folha de Hoje, em 20 de dezembro de 1989, no jornal Folha de S.Paulo, as experiências e as expectativas parecem se aglomerar e compor um substrato espaço-temporal que reivindica de Itamar Assumpção sua identidade alternativa, seu universalismo experimental e sua veia artística independente, como o artista maldito que não se rende ou que não se vende aos ditames das *majors* ou aos ordenamentos estéticos e censores da crítica. O texto atesta as produções consideradas independentes, o LP *Beleléu, Leléu e Eu* (1980) e o disco ao vivo *Às próprias custas* (1981), ressaltando sua veiculação e circulação “[...] pelo boca-a-boca e pela Ipanema FM, que naquela época podia-se dizer que era alternativa [...]” (NEGO..., 1989). Isso, em certa medida, pode notar uma expectativa essencializada em torno da figura do maldito e um espaço de experiência *a priori* associado ao cenário independente ou alternativo da música brasileira, o que parece refletir em processos de estabilização da crítica por parte do maldito. Mais uma vez, destacamos como a análise de Sean Stroud, em 2010, aponta para a nova leitura em torno do trabalho de Itamar:

Apesar da pequena escala desse primeiro lançamento, a reputação de Assumpção como um intérprete vibrante nas apresentações ao vivo indicava que ele estava construindo uma reputação para si, e seu primeiro LP recebeu críticas positivas unânimes na imprensa a tal ponto que, em 1981, ele foi saudado pela revista *Veja* como “um dos maiores talentos da música brasileira do momento” (SOUZA, 1981). A reação da imprensa a Assumpção foi estrondosamente laudatória, com jornalistas quase sempre se referindo a ele como um contraponto original à natureza medíocre e enfadonha da MPB contemporânea. É possível notar que muitos desses jornalistas (especialmente os que trabalhavam para os jornais de São Paulo) estavam ansiosos para dar seu apoio a um novo rumo dentro da música popular brasileira que tinha sua base em São Paulo, porque era uma tendência que poderia ser ligada à herança do experimentalismo de curta duração da tropicália. (STROUD, 2010, p. 90-91)

Nesse sentido, Itamar deixou o rol dos malditos? De acordo com a publicação do jornal, “[...] com o meio campo musical embolado por bandas xerox e arremedos beirando ao grotesco, Itamar permanecia imune ao ranço do tempo [...]”, mas “[...] até quando na marginalidade? Resposta: *'Sampa Midnight – Isso Não Vai Ficar Assim!* (1983) [...]”, álbum gravado e lançado pela RCA, e que “[...] introduziu Itamar no circuito mais comercial das rádios [...]” (NEGO..., 1989), além do último lançamento pela gravadora Continental, do LP *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!* (1989). Assim, podemos observar as disputas e ambiguidades do discurso da Folha, pois parece afirmar que ao se vincular a uma gravadora ou ter seus discos tocados nas rádios, Itamar Assumpção, dentro dessa formação discursiva, estaria fora do rol e não seria mais *mal-dito*, ao menos diante de uma articulação entre um passado que já se foi e um futuro que está por vir. Entre eles, um presente cujas expectativas e experiências acerca do artista maldito parecem estabilizar a crítica e instabilizar seus discursos, quando a aceção de ser maldito, na lógica da crítica, parece frustrada pelos lançamentos de discos associados a grandes gravadores e que passam a tocar nas rádios.

Assim, é possível formular, em contraposição aos achados em investigação posterior (CALDEIRA, 2018), na qual se identificou que parte da crítica, em um determinado momento, valorizava artistas que conseguiam ter contrato com

grandes gravadoras e vender disco, no caso de Itamar Assumpção, este fato se torna uma diminuição do seu caráter maldito, que vem associado a outros valores.



Figura 1: Nego Dito Cascavé já não é mal-dito

Fonte: Folha de S.Paulo (1989).

Nessa perspectiva, a publicação *Bendito Itamar* (2013), do site Vanguarda Paulista, afirma que o músico desde o seu primeiro disco *Beleléu, Leléu e Eu* (1980) estabelecia uma relação de enfrentamento com o esquema das *majors*: "[...] a sua opção pela independência artística e sua identificação com a marginalidade e com

os temas ligados à periferia paulista renderam a Itamar o rótulo de 'maldito', título que ele renegava" (VANGUARDA PAULISTA, 2013). Aqui, podemos notar que as disputas valorativas estão permeadas entre o maldito e o bendito. De acordo com o Vanguarda Paulista (2013), Itamar Assumpção é bendito, principalmente, por ter estabelecido uma relação de enfrentamento com as grandes gravadoras, ou mesmo por "sua opção pela independência" e identificação com os circuitos marginais da música.

Nessa formação discursiva, se percebe um processo de estabilização que se dá pela negação do maldito e defesa do bendito, quando se afirma que a "[...] identificação com a marginalidade e com os temas ligados à periferia paulista renderam a Itamar o rótulo de 'maldito'[...]" ou "[...] que definir um artista tão complexo e completo quanto Itamar Assumpção não é uma tarefa fácil. [...]" (VANGUARDA PAULISTA, 2013). Ou seja, para negar o maldito também se faz necessário estabilizá-lo como bendito, configurando processos de estabilização em mão dupla, que tanto partem de uma formação discursiva de um bendito Itamar para negar o maldito Itamar, sendo ela operada pela crítica, como no sentido contrário, no qual o próprio termo, como uma atribuição considerada negativa, acaba também estabilizando a própria crítica, quando ela passa a negar o maldito em defesa do bendito e a formular discursos que ratifiquem essa negação:

Como bem disse a cantora Suzana Salles – que dividiu o palco com o músico inúmeras vezes – no documentário *Daquele Instante em Diante* (direção de Rogerio Velloso, 2011), que aborda a obra de Itamar: "O cara era uma complexidade só. Uma figura rara mesmo." Ou, como afirmou o compositor e musicólogo Luiz Tatit, líder do Grupo Rumo, no mesmo filme: "Ninguém fica ileso ao ouvir Itamar. A canção dele fere." De certo é que Itamar – juntamente com seus companheiros de Vanguarda – mexeu com a música brasileira em um momento em que ela navegava em águas calmas [...]. "Daqui a cinquenta anos eu sou história ou não? Itamar Assumpção na história da música brasileira ou apenas mais um que passou?", perguntou Itamar, certa vez, em um depoimento. Precisa mesmo responder, Nego Dito?. (VANGUARDA PAULISTA, 2013)

Conforme o trecho acima, podemos notar que para o site Vanguarda Paulista (2013), Itamar Assumpção é um bendito que foi “rotulado” como maldito. Entretanto, se tratando de disputas e relações de poder, devemos levar em consideração as experiências e as expectativas, as temporalidades e historicidades do termo maldito para evitar afirmações categóricas ou análises irrefutáveis. Assim, levando em conta os contextos, devemos nos atentar que a publicação é datada de 2013 (10 anos após a morte de Itamar, falecido em 2003), o que pode, em alguma medida, configurar outro espaço de experiências e horizonte de expectativas. Portanto, um outro espaço-temporal, principalmente em relação a formações discursivas de outras temporalidades.

A publicação do ano de 1995 *Artistas têm fama de "difíceis e exigentes"*, do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, parece reafirmar aquilo que nos anos 1970 e 1980 a crítica cultural e as grandes gravadoras em atuação no Brasil diziam sobre esses artistas: “eles são malditos porque são difíceis, quase impossíveis de lidar” (SANCHES, 1995). A construção da ideia de autenticidade em torno desses artistas, entendidos como difíceis de lidar porque “são autênticos, não se deixam guiar pelo que é dominante” (SANCHES, 1995), pode denotar um modo de disciplinar o aspecto político das produções desses artistas, com o intuito de manter uma ordem pré-formada na música brasileira. Um representante da indústria fonográfica afirma que “eles parecem cultivar o rótulo de ‘malditos’, talvez até por medo de voltar a gravar” (SANCHES, 1995) e que “os malditos são complicados, (pois) ainda têm a cabeça voltada para os anos 70” (SANCHES, 1995). Essas perspectivas atribuídas pela crítica cultural acerca do maldito expressam os enfrentamentos que ela estabelece com artistas avaliados positivamente por um grupo de ouvintes ou de fãs, mas que tiveram pouco acesso ao grande público e pouca visibilidade midiática.

Neste caso, o modo de ser maldito é uma referência direta, com uma construção discursiva de que os artistas são assim considerados por serem “[...] difíceis, quase impossíveis de lidar” ou porque “são autênticos, não se deixam guiar pelo que é dominante”, o que faz deles “[...] complicados, (pois) ainda têm

a cabeça voltada para os anos 70" (SANCHES, 1995). Novamente, a partir de sua historicidade, o maldito é colocado em posição de reprovação, como uma incapacidade de dialogar com o dominante, ou ao mesmo tempo Itamar só é maldito em relação ao dominante. Aqui, o discurso da crítica atua enquanto enfrentamento às produções, que ela considera "não consensuais" com suas expectativas e experiências, e postula uma defesa dos padrões dominantes relacionados ao mercado da música.

Na tentativa de construir contextos, podemos afirmar que o maldito, como uma figura de historicidade, traz em si uma série de enunciados e distintos modos de distribuição das sensibilidades, promovendo oscilações e ambiguidades discursivas. Como exemplo disso, a publicação *A gente nunca sabe o que*, do site Tyrannus Melancholicus, datada de 9 de Julho de 2019, afirma que:

Rotular é com a imprensa e a academia gosta. Usa e abusa. Há necessidade de se rotular tudo, para compreender melhor a origem da criação e contextualizá-la, ou simplesmente porque facilita o que não é entendido. Itamar Assumpção, Jorge Mautner, Tom Zé, Arrigo Barnabé e Luiz Melodia, entre outros [...] São artistas de inegável qualidade, mas que nunca gozaram de um reconhecimento significativo e também não levantaram um dedinho sequer para facilitar nada. Quem estiver preparado que aprecie o biscoito fino: "diz-me com quem tu andas que eu te direi quem és". O mundo é assim: benditos prum lado, malditos pro outro... Entre eles, outros universos rotulavam. E as injustiças estão por toda a parte. Mas há a certeza de que muitos malditos, preferem, ou teriam preferido, o tal rótulo. (TYRANNUS MELANCHOLICUS, 2019)

No excerto acima, se tornam evidentes as oscilações discursivas e construções ambíguas acerca do maldito, ainda que, por um lado, se afirme que o ato de rotular seja algo simples, fácil e uma necessidade da imprensa "[...] para compreender melhor a origem da criação e contextualizá-la, ou simplesmente porque facilita o que não é entendido [...]", por outro, acaba por confirmar e reconhecer que exista os "[...] benditos prum lado, malditos pro outro... [e que] entre eles, [existem] outros universos [que] rotulavam [...]", considerando que "[...] as injustiças estão por toda a parte. Mas há a certeza de que muito malditos

preferem, ou teriam preferido, o tal rótulo” (TYRANNUS, 2019). Além disso, parece que também há uma relação forte com o caráter experimental e distintivo de qualidade, pois a própria expressão “biscoito fino”, de certa forma, remete a isso, tanto na expressão como na relação com a própria gravadora, que se coloca no mercado como distinta devido seu catálogo de artistas ditos de qualidade.

Nesse ponto, se torna evidente a necessidade destacada por Grossberg (1997) de não apenas identificar e analisar os textos e os discursos, mas ir além deles e pensar em formas intertextuais em que os contextos e os efeitos das práticas discursivas decorram de atravessamentos e transversalidades, que emerjam não de identidades essencializadas. Por isso, nos atentamos aos aparatos técnicos, tecnológicos, estéticos e políticos da crítica, enquanto um *modus operandi* que, de maneira transversal aos contextos, articula formações discursivas e sensibilidades não universalistas, mas que são disputadas. No caso específico do site Tyrannus Melancholicus (2019), essas disputas valorativas e de valores se dão na relação entre as formas dominantes e/ou hegemônicas da crítica e as contradições relacionadas aos aspectos culturais, sociais e políticos, que na construção de contextos parecem articuladas em relações de poder específicas.

Diante desses desdobramentos históricos e temporais que nos ajudam a pensar nos modos de se falar de contextos, chamamos atenção para questões potentes com relação à política e à estética no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), e aos tensionamentos com o mercado de discos dos anos 70 e 80. São eles os aspectos socioculturais e étnico-raciais presentes em Itamar Assumpção, observados como forma de entender o porquê alguns artistas da música brasileira foram chamados de malditos em formações discursivas da crítica. Pois, ao que parece, existem ao menos dois movimentos: se tem o maldito no sentido “ruim” e/ou “bom” diante de uma relação com as continuidades e discontinuidades discursivas na crítica, que demonstram reiterações ou rupturas valorativas com as produções de Itamar; e se tem os movimentos do próprio artista enquanto modos de disputar tais construções.

Compreendemos, desse modo, que existem algumas questões potentes para se pensar o rótulo de maldito em Itamar, quais sejam: na sua relação com

a ditadura militar, quando contesta politicamente o regime a partir de performances musicais entendidas como “revolucionárias”, e disputas no âmbito étnico-racial (o ato de se autointitular negro dito sem medo de polícia), como se pode notar na letra da música de mesmo nome, composta em 1980: “Se chamá polícia/Eu viro uma onça/ Eu quero matar/A boca espuma de ódio”. Além disso, sua atuação como artista de uma vanguarda paulista, que trazia tais disputas até mesmo no nome de sua banda, “Itamar Assumpção e a Isca de polícia”, pode demonstrar potencial contestador na relação não somente com o mercado e com a crítica no âmbito estético-musical, nas letras e construções de suas músicas ao fazer uso do experimentalismo, atonalismo¹³ sonoro e outros recursos artísticos, como também trazendo discursos relacionados às questões sociais, de raça, cor e política no espaço-temporal de repressão e censura da ditadura militar no Brasil.

Entretanto, outros artistas do mesmo período, como os tropicalistas, não foram considerados malditos ao performar e propor outras formas estéticas, ou mesmo ao contestar a ditadura, não lhes coube a alcunha de malditos. Logo, ao que parece, a questão do maldito tem a ver com as “inovações” no âmbito da estética musical e das sensibilidades e de distribuição sensível, mas também com a contraposição às lógicas do mercado, das cenas musicais hegemônicas na relação com o popular, com a cultura pop, com o universo da canção naquela época, o que confronta, até certo ponto, o censor da crítica e suas regulações. Ainda que com a ciência de que os tropicalistas também propuseram “inovações” em um sentido semelhante, ressaltamos que eles, de alguma forma, se mantiveram em diálogo com as lógicas de produção e recepção do mercado das *majors* na época, compondo uma tessitura espaço-temporal em associação ao hegemônico, seja na crítica ou na música nacional.

Destacamos também que outros artistas considerados “inovadores”, experimentais ou de vanguarda na relação com o hegemônico, como o compositor

13 Tem a ver com uma música considerada atonal, no sentido de não possuir, necessariamente, um centro tonal, como a grande maioria das músicas e canções, e portanto não tem uma tonalidade preponderante. É um tipo de música que não se conforma diante de um sistema de hierarquias. Podemos dizer que as notas de uma escala (cromática ou não) trabalham em independência perante à nota principal de uma escala musical (conjunto de notas em sequência).

paraibano Fernando Falcão (1945-2002), não foram considerados malditos por suas performances e estéticas compreendidas com “inovadoras”, nem pelo seu envolvimento com as questões políticas no Brasil ditatorial. Desde a juventude, Fernando Falcão se envolveu com os movimentos estudantis contra a ditadura até se exilar em 1969, ano seguinte à promulgação do AI-5¹⁴, em Paris, onde viveu por 12 anos. Ao contrário disso, de acordo com publicação do site Nexo (2019), intitulada “Obscuro músico que influenciou Alceu Valença e Fagner”, o artista “[...] se junta a outros brasileiros esquecidos no país e apreciados pelo público estrangeiro” (ROCHA, 2019), tendo seu disco *Memórias das águas* (1979) relançado em 2019, além de álbuns póstumos lançados por gravadoras estrangeiras, como a coletânea *Outro tempo* (2017), que reúne músicos considerados “esquecidos ou obscuros”, como May East, Akira S e Fausto Fawcet, lançada pela Music From Memory (Holanda), e o disco *Engenho de meninos* (2002), lançado após sua morte.

Diante disso, queremos chamar atenção para a construção de um contexto no qual o termo maldito não é geral nem generalista para designar todo e qualquer artista que transita pelas cenas alternativas ou independentes ao hegemônico. Pensando dessa forma, parece evidente que a própria noção do que é essa articulação ou disputa entre hegemônico e não hegemônico envolve processos mais complexos, dos quais talvez não daremos conta neste artigo, mas para os quais chamaremos a atenção. Como é o caso de Fernando Falcão numa comparação com Itamar Assumpção, o primeiro entendido como “esquecido” ou “obscuro” e o segundo reconhecido como “maldito”, “de vanguarda” e “alternativo” perante à crítica. Isso traz à tona as complexidades desses processos, pois envolvem até mesmo uma relação de ordem regional – um nascido na Paraíba (Nordeste), outro nascido no estado de São Paulo (Sudeste), região considerada o centro da cultura do país, onde tudo acontece. Tal perspectiva, de certa forma, nos faz pensar que Itamar aconteceu ao menos em alguns nichos da cultura, não necessariamente flertando com o dominante, mas ainda se articulando, de alguma maneira, entre

14 Ato Institucional Número Cinco (AI-5) foi o quinto de 17 grandes decretos emitidos pela ditadura militar nos anos que se seguiram ao golpe de estado de 1964 no Brasil.

a crítica, o mercado etc. Ou seja, ele estava e está em algum lugar do imaginário musical brasileiro.

Dessa forma, ainda que para o mercado das *majors*, ser maldito era estar fora dele ou não se enquadrar nele, podemos dizer que isso não é algo estanque, pois partindo de horizontes de expectativas e espaços de experiências e pensando no maldito como figura de historicidade, se percebe que o termo foi ora entendido com algo “bom” na relação com as vanguardas e nichos culturais, ora como “ruim” na relação com os regimes de verdade dos séculos XIX e XX. Ou seja, notamos ambiguidades nos discursos dos críticos, colocando esses artistas como “diferentes” ao dominante ou “geniais” no cenário musical alternativo ou independente. Todavia, isso não finda o maldito em si e nem na trajetória de Itamar, ao contrário, se nota que as institucionalidades e as práticas culturais de um tempo ajudam a entender as recorrentes oscilações nos tempos históricos.

Ressaltamos que essas disputas valorativas e de valores acerca do maldito não se restringem aos críticos, já que se pode observá-las entre outros artistas, fãs, amigos e parentes e nos próprios discursos de Itamar. Na publicação *Itamar Assumpção: Maldito, não. Revolucionário*, do site de Bruno Hoffmann, destaca-se que o músico paulista demonstrava aversão à fama de artista marginal ou artista maldito, e que costumava dizer: “a música é meu patrimônio e eu mando na minha carreira. Maldito, não. Sou um revolucionário” (HOFFMANN, 2014). Observando as variadas instâncias que envolve o mercado de discos, a trajetória artística e as práticas políticas de Itamar, como as relacionadas às questões de raça e cor e as disputas com o mercado fonográfico brasileiro, além das construções discursivas do artista e da crítica, se ratifica que o maldito na música brasileira não é algo estrito ou delineado, conformado ou homogêneo, mas envolve processos contínuos e descontínuos em torno de disputas, valores e discursos variados e distintos.

O próprio Itamar costumava questionar essa construção: “as pessoas não entendem e afirmam que sou maldito. O fato de eu não me entregar às abobrinhas musicais resulta em uma série de rótulos equivocados sobre mim” (HOFFMANN, 2014). Desse modo, se torna evidente que existe um jogo de

relações de poder, que articulam o mercado fonográfico dominante, a crítica cultural hegemônica e os espaços alternativos como processos de disputas que deixam ver apropriações e desapropriações discursivas diante das institucionalidades da crítica cultural, o que também envolve expectativas e experiências várias em torno da trajetória do músico.

Algumas considerações sobre a multiplicidade do “maldito”

Diante do fenômeno apresentado ao longo do texto, compreende-se que é possível perceber o contexto presente também como “em disputa”, e não garantia de mudanças imediatas na trajetória de Itamar Assumpção e sua rotulação como “maldito”. Essa articulação é uma possibilidade de construir ou desconstruir algo diferente no presente, no futuro e no passado. Observamos, aqui, alguns desses deslocamentos ao longo das leituras e interpretações feitas pela crítica hegemônica sobre a obra de Itamar Assumpção.

De alguma forma, ratificamos que as lógicas do mercado de discos e da crítica cultural no contexto brasileiro atuam de maneira censória ou regulatória, ao mesmo tempo que contemplam nuances e misturas consideradas aceitáveis diante das ambiguidades e complexidades. A partir da análise das disputas valorativas e de valores, das experiências e expectativas em torno da trajetória de Itamar, demonstramos que artistas considerados experimentais, com produções musicais de difícil classificação, são enquadrados no rótulo “maldito”. Contudo, percebe-se que não somente aspectos formais definem essa rotulação, uma vez que há artistas “inovadores” e/ou “experimentais” que não receberam tal alcunha, dentre eles, os tropicalistas e Fernando Falcão. Dessa forma, entendemos que as disputas em torno do termo envolvem sua densidade histórica e sua espaçotemporalidade, por isso ele não é geral ou generalista, estanque ou findado em si mesmo. Daí a análise de Ferraz (2013, p. 7) de que “poucos fracassos, na história da música popular brasileira, parecem ter sido tão bem-sucedidos quanto o de Itamar Assumpção”.

Diante disso, entendemos que se Itamar Assumpção é, em algumas formações da crítica, considerado complicado, isso tem a ver não somente com

as experimentações sonoras que são colocadas como difíceis de serem aceitas pelo público, mas também por uma adequação precária às lógicas da indústria musical e pelo diálogo tenso com as temporalidades e historicidades consolidadas na época. Há um desarranjo articulado com as lógicas de produção e recepção, com os regimes de verdades a partir dos quais a atividade da crítica cultural se amparava. Essa relação do tempo, expectativas e experiências com as produções em geral e as de Itamar, em particular, apresentam um caminho possível de análise para refletir sobre como as formas de distinção do termo “maldito”, na relação com a carreira de Itamar (um artista que negava o maldito pela via do independente), contribuem para uma reflexão sobre o popular, o dominante e o alternativo e/ou independente na cultura brasileira.

Referências

“ARTISTAS malditos não existem mais”, diz curados de colóquio da USP sobre o tema. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 maio 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1282406-artistas-malditos-nao-existem-mais-diz-curador-de-coloquio-da-usp-sobre-o-tema.shtml>. Acesso em: 20 jun. 2019.

ASSUMPTÃO, I. Antônio Abujamra entrevista Itamar Assumpção. [Entrevista cedida a Antônio Abujamra]. *Programa Provocações*, TV Cultura, São Paulo, 2001. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TC_2dOZE2Kc. Acesso em: 10 set. 2018.

CALDEIRA, L. *Estudando Tom Zé: crítica musical e o estético-político*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CALDEIRA, L.; FARIAS, D. Disputas valorativas de críticos e fãs a partir das trajetórias de Jards Macalé e Elza Soares. *In: ENECULT – ENCONTRO MULTIDISCIPLINARES*

EM CULTURA, 15., 2019, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Ufba, 2019. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111802.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CARDOSO FILHO, J.; JANOTTI JÚNIOR, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. Anais [...]*. Brasília, DF: Intercom, 2006.

GROSSBERG, L. *Cultural studies in the future tense*. Durhan: Duke University Press, 2010.

GROSSBERG, L. *Dancing in Spite of Myself*. Duke University Press, 1997.

GROSSBERG, L. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. *MATRIZES*, São Paulo, v. 9, p. 13-46, 2015.

FERRAZ, I. *Música como missão: experiência e expressão em Itamar Assumpção*. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2013.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOFFMANN, B. Itamar Assumpção: maldito, não. Revolucionário. *Bruno Hoffmann*, Brasil, 2014. Disponível em: <https://brunohoffmann.wordpress.com/2014/08/05/maldito-nao-revolucionario/>. Acesso em: 7 maio 2019.

KALIK, A. Benedito João dos Santos Siva Beleléu, Vulgo Nego Dito, maldito bendito, Itamar. *Çaravá*, Brasil, 2017. Disponível em: <https://caravaculture.wordpress.com/2015/09/02/benedito-joao-dos-santos-siva-beleleu-vulgo-nego-dito-maldito-bendito-itamar/>. Acesso em: 27 jun. 2019.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

Nego Dito Cascavé já não é mal-dito. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1989.

RIBEIRO, A. P. G.; LEAL, B. S.; GOMES, I. M. M. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, C. F.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. (ed.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador: Edufba, 2017. p. 37-58.

ROCHA, C. O obscuro músico que influenciou Alceu Valença e Fagner. *Jornal Nexo*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/08/21/O-obscuro-m%C3%Basico-que-influenciou-Alceu-Valen%C3%A7a-e-Fagner>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SANCHES, P. A. Artistas têm fama de "difíceis e exigentes". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/25/ilustrada/7.html>. Acesso em: 13 set. 2018.

STROUD, S. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicalia. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 86-97, 2010.

TYRANNUS MELANCHOLICUS. A gente nunca sabe o que. *Tyrannus Melancholicus*, Cuiabá, 2019. Disponível em: <http://www.tyrannusmelancholicus.com.br/cronicas/1274/a-gente-nunca-sabe-o-que>. Acesso em: 15 jul. 2019.

VANGUARDA PAULISTA. Bendito Itamar!. *Vanguarda Paulista*, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.vanguardapaulista.com.br/bendito-itamar/>. Acesso em: 7 maio 2019.

VIVAS, F. Os poetas malditos e sua influência no século XX. *Esquerda Diário*, [s. l.], 24 mar. 2015. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Os-poetas-malditos-e-sua-influencia-no-seculo-XX>. Acesso em: 27 jun. 2019.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

submetido em: 30 jul. 2020 | aprovado em: 23 dez. 2020