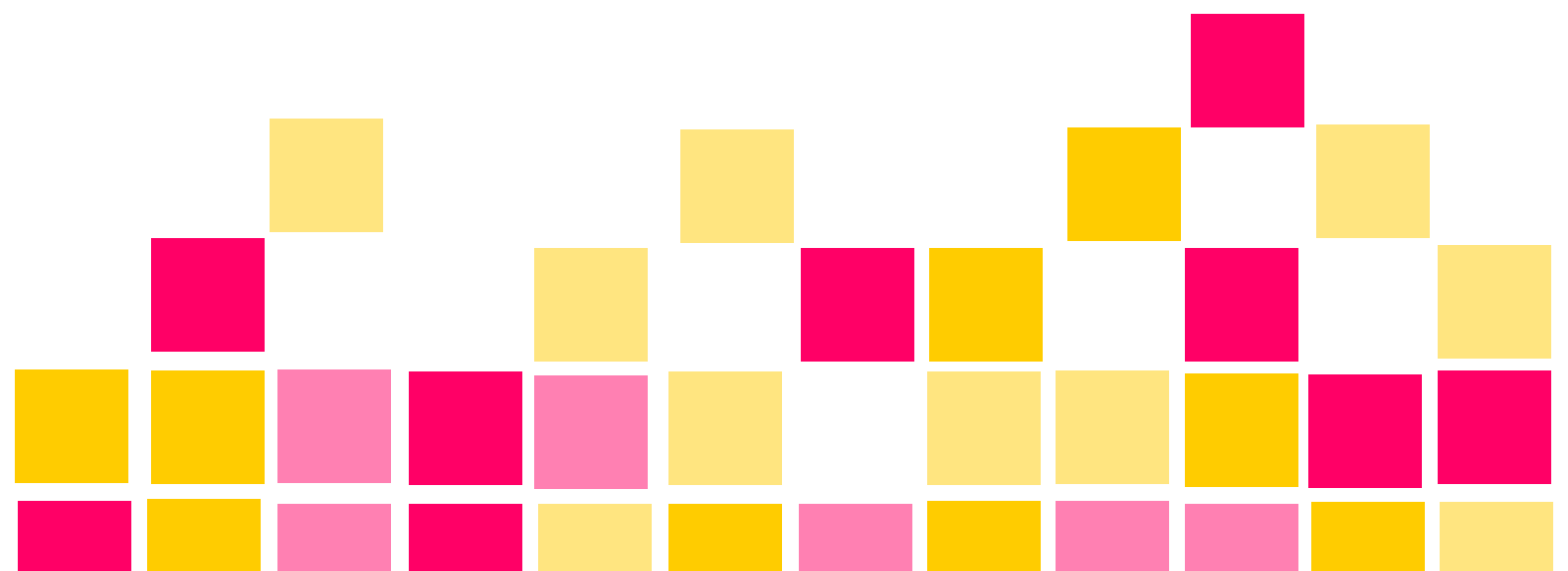


RUMORes

**número 22 | volume 11
julho - dezembro 2017**





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

V. 11, N. 22 (2017)

Julho – Dezembro de 2017

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

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

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

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

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

Editora Científica

Rosana de Lima Soares
(Universidade de São Paulo)

Editora Executiva

Andrea Limberto Leite
(Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

Cintia Liesenberg
(Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP)

Cláudio Rodrigues Coração
(Universidade Federal de Ouro Preto)

Daniele Gross
(Universidade de São Paulo)

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

Felipe da Silva Polydoro
(Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
(Universidade de São Paulo)

Ivan Paganotti
(Universidade de São Paulo)

José Augusto Mendes Lobato
(Universidade de São Paulo)

Juliana Doretto
(Universidade de São Paulo)

Leandro Carabet
(Universidade de São Paulo)

Mariana Duccini
(Universidade de São Paulo)

Mariana Tavernari
(Universidade de São Paulo)

Mariane Harumi Murakami
(Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
(Universidade de São Paulo)

Rafael Duarte Oliveira Venancio
(Universidade Federal de Uberlândia)

Renata Costa
(Universidade de São Paulo)

Seane Alves Melo
(Universidade de São Paulo)

Sílvio Antonio Luiz Anaz
(Universidade de São Paulo)

Thiago Siqueira Venazoni
(Universidade de São Paulo)

Conselho Científico

Ana Lúcia Enne
(Universidade Federal Fluminense)

Angela Prysthon
(Universidade Federal de Pernambuco)

Atílio José Avancini
(Universidade de São Paulo)

Beltrina Corte
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Eduardo Morettin
(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente
(Universidade de São Paulo)

Eneus Trindade Barreto Filho
(Universidade de São Paulo)

Felipe de Castro Muanis
(Universidade Federal Fluminense)

Fernando Resende
(Universidade Federal Fluminense)

Flávia Seligman
(Universidade do Vale do Rio dos Sinos; Escola Superior de Propaganda e Marketing/Sul)

José Francisco Serafim
(Universidade Federal da Bahia)

Gislene Silva
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Irene Machado
(Universidade de São Paulo)

Joanita Mota de Ataíde
(Universidade Federal do Maranhão)

Jorge Arbach
(Universidade Federal de Juiz de Fora)

José Carlos Marques
(Universidade Estadual Paulista)

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

Josimey Costa
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Laura Loguercio Canepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Luciano Victor Barros Maluly
(Universidade de São Paulo)

Marcia Benetti
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Marcio Serelle
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Marcus Freire
(Universidade Estadual de Campinas)

Maria Ataíde Malcher
(Universidade Federal do Pará)

Marilda Lopes Ginez de Lara
(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes
(Universidade de São Paulo)

Nancy Nuyen Ali Ramadan
(Universidade de São Paulo)

Ricardo Alexino Ferreira
(Universidade Estadual Paulista)

Rogério Ferraraz
(Universidade Anhembi Morumbi)

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

Samuel Paiva
(Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
(Universidade Tuiuti do Paraná)

Vander Casaqui
(Escola Superior de Propaganda e Marketing)

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

Zuleika Bueno
(Universidade Estadual de Maringá)

Universidade de São Paulo

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora

Profa. Dra. Brásilina Passarelli

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

Vice-Coordenador

Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Tatiana Custódio
Luan Maitan

Diagramação

Tikinet | Robson Santos

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 1

DOSSIÊ

APRESENTAÇÃO | Dossiê “De onde vem o imaginário dos filmes e séries de sucesso?” 4

Silvio Anaz

Campeões de bilheteria e o sucesso como antídoto ao terceiro 7

Ana Taís Portanova Barros

Imaginário serial: compartilhamento de arquétipos 27

Danielle Perin Rocha Pitta

A filosofia de *Match point*: síntese do imaginário trágico de Woody Allen 41

Rogério de Almeida, Marcos Beccari

Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração 59

Temenuga Trifonova

Tomando decisões criativas nos estúdios da Hollywood contemporânea 89

Alexander G. Ross

Outlander: um olhar feminino sobre a sexualidade	116
<i>Carlos Gerbase</i>	
Serialização da cultura e promoção de imaginários ambivalentes: construindo o “comum-excepcional” em <i>A feiticeira</i>	136
<i>Rose de Melo Rocha, Paulo Roberto Ferreira da Cunha</i>	
Anotações sobre a modernidade líquida em <i>Once Upon a Time</i>	158
<i>Marcos Aleksander Brandão e Laura Cánepa</i>	
Representação da violência doméstica em produções seriadas brasileiras	182
<i>Mônica Martinez e Samantha Nogueira Joyce</i>	
ARTIGOS	
A colonização da cultura: ainda sobre Classificação Indicativa	203
<i>Mayra Rodrigues Gomes</i>	
Os golpes de 1964 e 2016: poder, espetáculo, simulacro	224
<i>Cláudio Novaes Pinto Coelho</i>	
Temer na EBC: uma análise da cobertura da rede pública brasileira dos 111 dias de governo interino	250
<i>Franco Iacomini, Tarcis Prado Junior, Moisés Cardoso, Rodrigo Asturian, Leticia Mueller</i>	

Bottle rack: a ausência da Coca-Cola nas obras de
Marcel Duchamp 270
Miriam Cristina Carlos Silva, Paulo Celso da Silva

"Sou fã da revistinha": as mensagens enviadas pelas crianças ao
jornalismo infantojuvenil..... 298
Juliana Doretto

O lead nos títulos jornalísticos: um estudo comparado
entre os jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S. Paulo* 320
Lucas Santiago Arraes Reino, Thaísa Cristina Bueno

RESENHA

Privilégios, vigilância e planejamento: a luta pelos sentidos
na ação da censura..... 341
Ivan Paganotti

EDITORIAL

Imaginários em movimento na cultura e na vida social

RuMoRes, revista científica on-line dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias, concentra-se, em sua vigésima segunda edição, nas abordagens teóricas em torno da noção de imaginário, relacionando-as a objetos privilegiados e correntes no campo do audiovisual. Os artigos reforçam, dessa forma, a concretude, relevância e presença do imaginário na cultura e na vida social, inclusive conectando esses âmbitos indistintamente. No dossiê “De onde vem o imaginário dos filmes e séries de sucesso?”, organizado por Sílvio Anaz, nove densos trabalhos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros estudam filmes e séries que tiveram reconhecida circulação e sucesso midiático, variando desde *Match point*, *Outlander*, *Once upon a time* e *A feiticeira*, aos filmes *...E o vento levou*, *Avatar*, *Titanic*, e aos nacionais *Mulheres apaixonadas* e *Sessão de terapia*. Outros artigos, ao trazerem abordagens específicas, tratam sobre arquétipos, sobre a rotinização dos thrillers de conspiração contemporâneos e sobre processos criativos nos estúdios de Hollywood.

Os artigos apresentados no corpo da edição deslocam-se das experiências das produções audiovisuais para tratarem dos efeitos da atuação social fundada em imaginários, especialmente considerando materiais de cunho jornalístico e factual. Em “A colonização da cultura: ainda sobre classificação indicativa”, Mayra Rodrigues Gomes investiga variadas estratégias normativas, especialmente a classificação indicativa de filmes e programas televisivos, implicadas no fluxo

de produtos culturais. Cláudio Novaes, por sua vez, em "Os Golpes de 1964 e 2016: poder, espetáculo, simulacro" entende a produção dos golpes de 1964 e 2016 como espetáculo, usando os conceitos de poder espetacular, de Guy Debord, e a visão de Baudrillard a respeito do processo comunicacional de simulação e de produção de simulacros.

As relações entre política e mídia também são abordadas em "Temer na EBC: uma análise da cobertura da rede pública brasileira dos 111 dias de governo interino", por Franco Iacomini, Tarcis Prado Junior, Moisés Cardoso, Rodrigo Asturian, Leticia Mueller, buscando contribuir para uma compreensão do comportamento da mídia pública brasileira no processo que levou ao impeachment de Dilma Rousseff.

A sociedade do espetáculo é revisitada não somente através das dinâmicas da política, mas também em experiências de intervenção e reapropriações artísticas como "*Bottle rack*: a ausência da Coca-Cola nas obras de Marcel Duchamp", de Miriam Cristina Carlos Silva e Paulo Celso da Silva, atentos à expansão de suas cargas simbólicas. Numa investigação sobre se o surgimento de novos meios de produção e canais de distribuição possibilita a democratização midiática, Juliana Doretto estuda o jornalismo infantojuvenil em "'Sou fã da revistinha'": as mensagens enviadas pelas crianças ao jornalismo infantojuvenil", analisando as correspondências recebidas pela revista *Ciência Hoje das Crianças*, de julho de 2013 a junho de 2014.

O jornalismo é mais uma vez lugar de disputa em "O lead nos títulos jornalísticos: um estudo comparado entre os jornais *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*", de Lucas Santiago Arraes Reino e Thaísa Cristina Bueno, estudando a história do chamado título informativo no meio impresso e no meio digital. A edição se completa, ainda, com a resenha de Ivan Paganotti, "Privilégios, vigilância e planejamento: a luta pelos sentidos na ação da censura", entrando no debate sobre o que seria essa instituição que bloqueia expressões públicas a partir do mais recente livro de Robert Darnton, *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*.

Esperamos que os artigos reunidos possam motivar novos debates nos campos do entretenimento e do jornalismo, construindo espaços de interlocução e dinamizando as reflexões sobre produções midiáticas e seus efeitos na atuação social. Boas leituras!

Rosana Soares
Andrea Limberto
novembro 2017

APRESENTAÇÃO

Dossiê “De onde vem o imaginário dos filmes e séries de sucesso?”

Desvendar qual é a fórmula para o sucesso das produções audiovisuais tem sido o objetivo de quem está diretamente envolvido com elas – de roteiristas a diretores, de produtores aos executivos de estúdios – e também de uma parte da academia, que tenta entender como determinados filmes, séries e novelas são tão eficientes em conquistar grandes audiências.

Alcançar plenamente essa fórmula parece algo pouco provável, em função da complexidade e imprevisibilidade das múltiplas variáveis envolvidas, especialmente daquelas relativas aos ciclos de gostos do público. De qualquer forma, ao tentar entender o fenômeno, principalmente a partir da perspectiva de que ele se constitui num intrincado processo comunicacional, vários estudos e pesquisas têm ajudado a compreendê-lo cada vez melhor.

Um dos fatores que explica o sucesso global de algumas produções é a capacidade que os imaginários que emergem delas têm em seduzir audiências e penetrar em diferentes culturas. O universo criado e compartilhado pelas produções ficcionais é, assim, um dos campos promissores para as investigações. Entender a adesão em massa do público a determinados universos imaginários é um dos caminhos para se avançar na compreensão do fenômeno do sucesso na produção audiovisual.

Tal compreensão, no entanto, não deve se restringir ao conteúdo e à estética do filme ou série, aos elementos simbólicos que se articulam para compor a narrativa. Ela tem de ser ampla e atravessar todo o percurso que vai do processo criativo ao de fruição, o que inclui analisar fatores referentes às condições de criação e produção dos imaginários, por uma indústria regida pela lógica dos negócios, e estudar

como que os desejos do público moldam esses universos ficcionais. Desvendar os mecanismos desse compartilhamento de visões de mundo, percepções e sensações é um dos grandes desafios dos estudos dos processos comunicacionais.

O **Dossiê** desta edição da revista **RuMoRes** busca, assim, contribuir na compreensão de como se dá a construção dos imaginários compartilhados de forma bem-sucedida por filmes, séries televisivas e novelas, a partir de diferentes perspectivas, desenvolvidas por pesquisadores brasileiros e internacionais.

Dois artigos que têm seus fundamentos teóricos no pensamento de Gilbert Durand abrem o **Dossiê**. Em “Campeões de bilheteria e o sucesso como antídoto ao terceiro”, Ana Taís Portanova Barros (UFRGS) propõe uma reflexão sobre as condições simbólicas que, no cinema, podem participar da imagem do sucesso. A partir da análise de três filmes campeões de bilheteria: *...E o vento levou*, *Avatar* e *Titanic*, Barros mostra como nessas obras é escamoteada a pluralidade, com a recusa da efetividade do Outro enquanto terceiro. Em “Imaginário serial: compartilhamento de arquétipos”, Danielle Perin Rocha Pitta (UFPE), a partir da tese de que na base de todo relato imagético estão os arquétipos, mostra como que produções cinematográficas e televisivas devem o seu sucesso à força da redundância das imagens, à familiaridade, à sensação de segurança (imaginário transcendental) e à distração do próprio cotidiano.

No artigo “A filosofia de *Match Point*: síntese do imaginário trágico de Woody Allen”, Rogério de Almeida (USP) e Marcos Beccari (USP) propõem uma interpretação filosófica do filme *Match Point* e buscam demonstrar como essa película sintetiza o imaginário trágico de Woody Allen.

O imaginário cinematográfico também está no foco das duas contribuições internacionais que compõem este **Dossiê**. Temenuga Trifonova (York University) trata no artigo “Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração” das mudanças de representação da agência num conjunto de filmes bem-sucedidos nas últimas décadas, que aponta para um crescimento no imaginário contemporâneo da incerteza sobre questões de causalidade, responsabilidade e agência e para a rotinização da conspiração. Em “Tomando decisões criativas nos estúdios da

Hollywood contemporânea”, Alexander G. Ross (Universidade de Cambridge) discute o processo de criação nos grandes estúdios apresentando os vários fatores e agentes que contribuem para a construção dos imaginários dos filmes bem-sucedidos.

Análises dos imaginários de produções audiovisuais para a televisão compõem a segunda metade do **Dossiê**. Em “*Outlander: um olhar feminino sobre a sexualidade*”, Carlos Gerbase (PUC-RS) analisa o romance *Outlander*, de Diana Gabaldon, e a primeira temporada da série de TV homônima, a partir da releitura do ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, de Laura Mulvey, para mostrar as possíveis transformações no imaginário nas últimas décadas, especialmente na questão da misoginia. No artigo “Serialização da cultura e promoção de imaginários ambivalentes: construindo o comum-excepcional em *A feiticeira*”, Rose de Melo Rocha (ESPM) e Paulo Roberto Ferreira da Cunha (Doutorando ESPM) problematizam algumas significações imagéticas e imaginárias articuladas no consumo de narrativas serializadas tendo como objeto de estudo um dos seriados de maior sucesso na TV americana nos anos 1960.

Já em “Anotações sobre a modernidade líquida em *Once upon a time*”, Laura Cánepa (UAM) e Marcos Aleksander Brandão (Doutorando UAM) discutem a série contemporânea “Once Upon a Time” e o seu sucesso a partir de aspectos do conceito de modernidade líquida, de Zygmunt Bauman. Por fim, em “Representação da violência doméstica em produções seriadas brasileiras”, Mônica Martinez (UNISO) e Samantha Nogueira Joyce e (Saint Mary’s College) abordam o tema a partir dos estudos da narrativa e do imaginário.

Os artigos que compõem este **Dossiê** estabelecem, assim, um amplo panorama sobre de onde vêm os imaginários de sucesso e, com isso, contribuem para enriquecer a reflexão sobre a produção audiovisual contemporânea. Dialogam, ainda, com os demais artigos presentes nesta edição, contribuindo para os debates entre os estudos de comunicação, a análise das mídias e dos discursos nelas presentes.

Silvio Anaz

novembro de 2017

Campeões de bilheteria e o sucesso como antídoto ao terceiro

Blockbusters and success as the antidote for the third

Ana Taís Portanova Barros¹

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e da Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université de Lyon III. anataismartins@icloud.com.

Resumo

Este trabalho se propõe a refletir sobre as condições simbólicas (Durand, Bachelard) que, no cinema, podem participar da imagem do sucesso a qual, considerada no que exige de consenso e adesão coletiva, é definida a partir da premissa dos estudos do imaginário sobre as representações dos princípios lógicos de antítese, analogia e complexidade, ponderando-se que a relação com a diferença é fundamental para compreender a condição simbólica do sucesso. Com essa premissa, são examinados três dos dez filmes considerados os maiores sucessos (de bilheteria) de todos os tempos: *...E o vento levou*, *Avatar* e *Titanic*. Conclui-se que tanto em *Avatar* quanto em *Titanic* existe uma abordagem dualista da alteridade. Já em *...E o vento levou*, a abordagem é monista. Em quaisquer dos casos, é escamoteada a pluralidade, com a recusa da efetividade do Outro enquanto terceiro.

Palavras-chave

Imaginário, comunicação, cinema, sucesso.

Abstract

This work aims to reflect on the symbolic conditions (Durand, Bachelard) that, in the cinema, can take part of the image of success. This, considered in its requirements of consensus and collective adhesion, is defined from the premise of the Imaginary Studies on the representations of the logical principles of antithesis, analogy and complexity, pondering that the relation with the difference is fundamental to understand the symbolic condition of success. With this premise, three of the ten films considered the greatest box-office hits of all time are analyzed: *...Gone with the wind*, *Avatar* and *Titanic*. It is concluded that in both *Avatar* and *Titanic* there is a dualistic approach to otherness, while in *...Gone with the wind* the approach is monistic. In either case, plurality is retracted, with the refusal of the Other's effectiveness as a third party.

Keywords

Imaginary, communication, cinema, success.

Sucesso, imagem simbólica

Algumas arrecadações no cinema, como aquelas de certas bilheterias, são tão grandiosas que se tornam difíceis de imaginar. Três bilhões de dólares por *Avatar*, quase o mesmo por *Titanic*; 6 bilhões de dólares por *...E o vento levou*. Nesse último caso, são quase 700 milhões de pessoas que viram o filme; 350 milhões nos outros dois². O que move multidões como essas?

Já pelo menos desde Morin (1997, p. 113-114), que, em 1956 publicou a primeira edição de *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*³, o encanto do cinema encontra explicação no fenômeno da projecção/identificação que proporciona:

A projecção-identificação (participação afectiva) desempenha continuamente o seu papel na nossa vida quotidiana, privada e social. [...] Na medida em que identificamos as imagens do ecrã com a vida real, as nossas projecções-identificações próprias da vida real põem-se em movimento. [...] No ecrã, há apenas jogos de sombra e luz; só num processo de *projecção* é possível *identificar* as sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta [...]. Em outras palavras, há um mecanismo de projecção-identificação na origem da percepção cinematográfica.

O princípio da identificação preside também algumas estruturas mitológicas, chegando mesmo a levar à sua hipostasia em certas vertentes de estudo, capitaneadas, talvez, pelo conceito de monomito erigido por Campbell nos anos 1940 (em *O herói de mil faces*) e por ele sustentado ao longo de sua obra. Segundo essa vertente, o personagem principal de uma narrativa mítica seria, de modo mais ou menos explícito, um herói; seu destino seria percorrer uma série de etapas cujos detalhes podem variar fenomenicamente, mas são constantes de forma arquetipológica. Mesclando a noção junguiana de arquétipo com uma visão estruturalista dos mitos, Campbell (2007) chega à definição de três grandes blocos de ações comuns a essas narrativas: a partida, com a resistência e a perplexidade

2 Considerando-se o preço médio do ingresso de U\$ 8,7, conforme a National Association of Theatre Owners (Disponível em: <<http://www.natoonline.org>>. Acesso em: 21 jun. 2017).

3 Paris, Éditions de Minuit.

iniciais do herói, que sucumbe a um chamado inescapável; a iniciação, com suas provas e dificuldades aparentemente insuperáveis culminando na vitória; o retorno, quando o herói novamente opõe resistência ao apelo sobrenatural, mas acaba aceitando-o e se tornando, finalmente, livre, dominando tanto o cotidiano prosaico quanto a exceção heroica. Esse esquema, centrado na questão da identidade, conhece aplicações desde a educação (GOLDSTEIN, 2005) até os estudos étnicos (HAMILTON, 2007), da literatura (MCDONALD, 1991) à psicologia (CLIFT; CLIFT, 1988). No entanto, na área da Comunicação a mais conhecida das aplicações do esquema tem sido aquela feita aos roteiros de Hollywood (VOGLER, 1996), constituindo uma fórmula que não só comandou a produção de filmes dos estúdios Disney durante os dez anos seguintes à sua elaboração, como também se tornou paradigma explicativo de sucessos anteriores e posteriores.

Hoje, detecta-se nos estudos do imaginário uma consensualidade em usar o princípio identitário para elucidar o fascínio das multidões por certas imagens colocadas em circulação pela mídia. No Brasil, o trabalho fundante nesse sentido é de Fischer (1982). Buscando os porquês do encanto da televisão nas crianças e adolescentes no final da década de 1970, a autora verificou uma vivência eletrônica do mito na participação em narrativas que,

[...] explicitamente ou não, falam de questões fundamentais para o homem, relacionadas com indagações sobre a origem da espécie humana, o eterno medo da morte, do desconhecido e do anormal, e o desejo de dominar o tempo e de viver o sonho da eterna felicidade (FISCHER, 1982, p. vi).

Seria tentador – com base na ideia de que nada nos interessa mais do que nós mesmos, de que tudo o que desejamos é aprender, através dos outros, a conduzir nossa própria vida e a compreender nosso papel no mundo – buscarem-se analogias das narrativas bem-sucedidas para o grande público com mitologias de iniciação, notadamente mitologias de heróis e, dentro desse escopo, com o já mencionado esquema de jornada do herói desenhado por Campbell (2007). No entanto, utilizada esquematicamente, a ideia de monomito leva à estereotipia na análise, deixa esquecer que os heróis míticos são, antes de tudo, seres atormentados, amaldiçoados

pela missão que lhes é conferida, cruéis, arrastados quase sempre a um destino terrível. Talvez, por isso, as correntes teóricas que encontram nesses mitos uma estrutura capaz de redimir a existência humana precisem, para tanto, reter apenas os mitemas gloriosos, valorizados, evidentemente, pela dor e pelo sacrifício, mas que redundam na redenção final, na paz eterna que traria o autoconhecimento.

Não se trata aqui de explorar as consequências das usuras e desgastes dos mitos (DURAND, 1996) que os afastam de seu potencial subversivo, mas também são o recurso pelo qual sua sobrevivência no tempo e nas culturas é garantida. Sacralização, dessacralização e ressacralização nos processos de Comunicação têm recebido atenção dos estudos do imaginário (BARROS, 2016; WUNENBURGER, 2017) e precisam, ainda, de mais investigação. Retomaremos brevemente, mais adiante, a correlação do medo ao diverso com a sacralidade, detendo-nos, no entanto, na circunstância em que o diverso não é um mistério, e sim possui aspectos suficientemente conhecidos para que se possam estabelecer semelhanças e dessemelhanças com o Mesmo; em suma, imagens da alteridade que ladeiam ou constelam as do sucesso.

O um, o outro e o terceiro

Na mitologia, é a iniciação que indica pistas para responder à pergunta fundante da identidade, *quem sou eu?* Se é pelo outro que se conhece a si mesmo, reciprocamente é o autoconhecimento que estabelece o diverso. Morin (1997, p. 127) detecta no cinema uma manifestação desse jogo entre identidade e alteridade:

Joga não só com o herói à minha semelhança, mas também com o herói à minha dissemelhança: ele, simpático, aventureiro, vivo e alegre, eu macambúzio, prisioneiro, funcionário. Pode também jogar a favor do criminoso ou do fora da lei, se bem que a digna antipatia das pessoas honestas o reprove, mal ele cometa o acto que lhes satisfaz os seus desejos mais profundos. O filme excita, assim, tanto uma identificação com o semelhante como uma identificação com o estranho [...].

Ora, não é possível encontrar o diverso nos dois porque, como ensina a filosofia, a dualidade reconduz à unidade, não sendo mais do que um desdobramento interno do

mesmo, estabelecendo diferenças rigorosamente simétricas. Outro motivo é que “[...] na sua lógica interna [a dualidade é] a garantia de uma reversibilidade da diferença, de uma possibilidade genérica de remeter[se] para a unidade, o diferenciado para o indiferenciado” (WUNENBURGER, 1990, p. 34), o amor e o ódio, o claro e o escuro, o um e o outro são, no fundo, o mesmo, já que a representação do par se faz “[...] a partir de um simples eixo de repartição interna” (WUNENBURGER, 1990, p. 34). Se é certo que “[...] a simbólica da dualidade acha-se [...] ligada, na aritmologia tradicional, à alteridade e à heterogeneidade” (WUNENBURGER, 1990, p. 32), também é notável que, numa díade, o diverso, o outro não é realmente diferenciado de uma clivagem entre duas metades, sendo simplesmente uma divisão dele.

A alteridade, para se estabelecer, precisa do terceiro; só é possível diferenciar entre o mesmo e o outro se existir um terceiro elemento permitindo essa distinção. Para Wunenburger (1990, p. 48), a diferença somente se instala no intermundo, num “[...] terceiro elemento sobre o qual os distintos possam apoiar-se”. Por que é tão difícil fazê-lo? Por que o terceiro excluído se impõe tão eficazmente? Mesmo contemporaneamente, quando virou moda reivindicar o terceiro incluído, é ainda o axioma identitário que rege o gesto humano. Com toda a sua incapacidade de conduzir à alteridade, ele é contumaz na sua força, observável não apenas na eficiência que conferiu à ciência e à tecnologia (o binarismo do código na informática é apenas sua expressão mais pitoresca), como na facilidade com a qual se recorre a ele nas classificações explicacionistas, férteis em variados terrenos, da moral à matemática, da física ao direito, da filosofia à informática. Duplas como bem/mal, falso/verdadeiro, claro/escuro, alto/baixo, fenômeno/coisa, ser/não ser, legal/ilegal, zero/um, positivo/negativo, matéria/antimatéria são expressões da dupla fundante mesmo/outro, em que não cabe o verdadeiramente diferente, o terceiro. Uma resistência assim tenaz não se explica somente pela opção preferencial pelo reducionismo cartesiano e similares; ela é de ordem pulsional, ou seja, ela responde a um profundo temor.

O medo relaciona-se a algo existente fora do um; é o desconhecido que, no limite, faz nascer o sentimento do sagrado, como detalha Otto (1985). Entre

o outro e o Outro há, é certo, uma distinção de grau, mas se trata sempre do terceiro sob o ponto de vista do mesmo, como afirma Todorov (1999, p. 3, grifos do autor): “Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui* pode realmente separá-los e distingui-los de mim”. Todorov mostrou bem, em sua narrativa sobre a conquista da América, como o outro enquanto segundo é, no fundo, o eu mesmo. Colombo, para Todorov, não conseguiu ver no índio nada além da imagem que já trazia dentro de si; o índio era apenas uma projeção do que Colombo já conhecia. Um segundo, uma duplicação, com valores inversos, do mesmo. De seu lado, o índio, no contato inicial com o europeu, sentiu medo, lançado que foi na estupefação total que se tem em vista do terceiro; estava não diante de uma projeção inversa de si mesmo, e sim diante do desconhecido, do Outro no seu limite mais extremo: o divino (CARRASCO, 2009).

O medo está, assim, na base da experiência da diferença absoluta que é o sagrado. No entanto, essa experiência do sagrado implica o sentimento de ser criatura diante do mistério do que é infinitamente grande, conforme Otto (1985), nas dimensões médias do cotidiano, a diferença absoluta não se estabelece, pois sempre há um ponto de referência ao qual é possível remeter o outro e, assim, no conforto de princípios lógicos bem conhecidos, trabalhar com nossas imagens favoritas, sejam de separação, de fusão ou de harmonização. Tanto separar quanto fundir dispensam o terceiro, sendo elas variações do mesmo. Por outro lado, se o outro é diferente do mesmo, já não temos dois, e sim três, pois é o intermediário que impede o corte binário ou a fusão monista, reconhecendo a pluralidade da harmonia conflitual, da simultaneidade do um, do dois e do três que lhes dá consistência.

Compreendido como reunião em torno de uma imagem, o sucesso, para acontecer, precisa de um certo consenso, de uma redução das diferenças. Ora, sendo a redução das diferenças uma reação ao medo do diverso, o sucesso é antes resultado de um processo simbólico do que uma condição objetiva desta ou daquela obra. Assim, um ingrediente fundamental para que o sucesso se realize seria a solução do problema do medo ao diverso, sem a qual não é

possível criar a identificação. Para que a imagem simbólica do sucesso aconteça, será necessária (embora, talvez, não suficiente) toda uma constelação, formada pelas homologias do sucesso que, a julgar pelo drama entre o um e o múltiplo rapidamente traçado acima, se fazem representar por tudo aquilo que deriva do gesto distintivo, fundante de todos os dualismos. Como exercício de reflexão sobre a relação material do sucesso com a alteridade, mapearemos nos filmes que mais atraíram público as constelações de imagens do mesmo ou do outro e verificaremos os princípios lógico-simbólicos que as regem.

Um problema: detectar a imagem simbólica

Imagem e movimento, ingredientes constituintes da linguagem do cinema, são formas de animação (injeção de *alma*), ou seja, de psicologização do abstrato, num processo de espaço-temporalização do pensamento. O cinema é, assim, uma das múltiplas maneiras que existem de colocar em imagem o que vai no psiquismo. Já o sucesso, sob a perspectiva do imaginário, como vimos, é uma imagem simbólica, independente, portanto, de ingredientes objetivos, mas totalmente sujeita a uma certa condição. Essa condição acontece ou não de acordo com o dinamismo do imaginário num dado ponto espaço-temporal.

Para desenhar a constelação de imagens, em vez de nos atermos aqui à visualidade da imagem no cinema, queremos nos debruçar sobre sua simbolicidade – para não dizer simbolismo, tentando evitar uma inadvertida remissão a algum sistema de códigos, a uma representação de um terceiro, de algo fora do aqui-agora.

O imaginário como um todo engolfa pensamento e imagem, sendo todo o pensamento uma imagem e toda a imagem uma forma de pensamento. Tanto a árvore de imagens de Wunenburger (2002) quanto a fita de Möbis são eficazes como analogia do sistema constituído pelo imaginário. No primeiro caso, temos a coerção pulsional das raízes arquetípicas perdendo força na medida em que sobe pelo tronco; ao chegar às folhas, cede espaço para a coerção exercida pelas condições externas, impostas pelos contextos sociais, culturais, políticos, históricos etc. No caso da conhecida metáfora da fita de Möbis, temos aparentemente dois

lados que se revelam como um só; passa-se insensivelmente do exterior ao interior e vice-versa, sem que se interponham obstáculos materiais. Olhando-se a fita, vê-se o interior e o exterior dela, do mesmo modo que acreditamos apontar essa e aquela imagem simbólica num dado fenômeno; no entanto, enquanto condição de acontecimento é impossível dizer se a imagem é simbólica ou não, do mesmo modo que na experiência da formiguinha caminhando sobre a fita de Möbis não há lado de dentro e lado de fora.

Metodologicamente, a intenção de concentrar o estudo na simbolicidade mais do que na visualidade da imagem se resolverá pelo mapeamento de algo menos acabado que a própria imagem, daquilo que Durand (2016) indicou como *schèmes* figurativos. Esses são os responsáveis pela relação entre o corpo e a figuração, elo necessário quando se considera, com a tradição nascida em Bachelard, a materialidade da imaginação, materialidade esta que, nos estudos do imaginário, coloca o próprio corpo humano como nascedouro das imagens. Os *schèmes*, como imagens inacabadas, são também pensamentos embrionários. É essa a anterioridade fundadora do imaginário afirmada por Durand (2016), em que o *schème* “[...] faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensorio-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações” (DURAND, 2016, p. 40, tradução nossa)⁴. Os três grandes *schèmes* anotados por Durand são derivados de três reflexos fundamentais do corpo humano e dão origem aos três grandes princípios lógicos que regem o imaginário: ao gesto postural, que é a tendência do bipedismo humano, corresponde o *schème* “[...] da verticalização ascendente e o da divisão quer visual quer manual” (DURAND, 2016, p. 40, tradução nossa)⁵, sob o comando da ação distintiva, formando constelações de imagens por isso chamadas de esquizomorfas e remetidas aos princípios lógicos de exclusão, contradição e identidade; o reflexo do engolimento se presentifica com o *schème*

4 No original francês: “Il fait la jonction, non plus comme le voulait Kant, entre l’image et le concept, mais entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations”.

5 No original francês: “[...] celui da verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle”.

“[...] da descida e do acocoramento na intimidade” (DURAND, 2016, p. 40, tradução nossa)⁶ impulsionado pela ação de misturar, dando origem ao nome de suas constelações de imagens: místicas. Os princípios lógicos, aqui, são de analogia e similitude. O reflexo rítmico se atualiza no *schème* da conexão, em que opostos que seriam separados numa constelação esquizomorfa ou que seriam misturados numa constelação mística são aqui harmonizados em constelações nomeadas de dramáticas. O princípio lógico é o da causalidade, unindo as contradições pelo tempo – daí o diacronismo das suas representações.

No entanto, deter-se nos *schèmes* não será suficiente, porque esse inacabamento da imagem a coloca numa condição bastante diferente (e, no limite, alheia) daquela palpável nos elementos, por assim dizer, concretos dos filmes estudados. Talvez fosse mais produtivo migrar para a ponta mais sólida, mais objetivável do fenômeno, constituída pelos sintemas, que são nada mais que os sintomas sociológicos da superestrutura mítica, como exemplo, o esquema da narração, as técnicas empregadas, a visualidade, o ritmo e a sonoridade das imagens, os objetos e cores das cenas etc. Ora, isso apenas mudaria o problema sem resolvê-lo. O estudo desses detalhes poderá responder várias perguntas sobre a organização estética do material estudado, sobre sua correlação com as várias éticas (suas derivações codificadas, como as políticas, as moralidades etc), mas não conseguirá dar pistas sobre a simbolicidade das imagens porque sua condição de acontecimento não é isolável para que se possa examiná-la. Assim se coloca o impasse: ou bem detemo-nos nos *schèmes* que, no entanto, são imagem inacabada, imagem ainda antes de ser imagem, o que pouco nos autorizará a extrapolar sobre o material estudado; ou bem nos limitamos à objetivação do filme que, por sua vez, pouco nos poderá dizer sobre o imaginário.

Vem em socorro a definição de imaginário legada por Thomas (1998, p. 15, tradução nossa):

6 No original francês: “[...] de la descente et celui du blottissement dans l’intimité”.

[...] a noção de 'imaginário' tomou um sentido inteiramente diferente: não mais é o termo oposto ao 'real' (e, portanto, uma espécie de erro, ou, na melhor das hipóteses, uma divagação amavelmente tolerada e deixada aos 'poetas'), mas um sistema, um dinamismo organizador de imagens que lhes confere uma profundidade, ligando-as entre si. O imaginário não é, portanto, uma coleção de imagens somadas, um *corpus*, mas uma rede em que o sentido se encontra na relação.⁷

É eficaz a compreensão do imaginário não como conjunto, e sim como dinamismo de imagens porque afasta de imediato a oposição entre as duas configurações extremas do imaginário: a arquetipal e a fenomênica, o *schème* reduzido em variações, mas potencialmente infinito em sentidos e o sistema com suas infinitas variáveis e seus sentidos enrijecidos.

Opta-se, então, por ir e vir no percurso que vai dos vários sistemas objetivados no material estudado aos poucos *schèmes* fundadores, sem que os pontos de partida ou de chegada constituam uma axiologia.

Entre a invariância polissêmica e a variação monossêmica

O sucesso estrondoso é comum aos três filmes que ilustram esse exercício que, com muita hesitação, dada a despreocupação com encontrar o mito diretor da narrativa, chamamos de mitocrítica. Compreendendo, como vimos, o sucesso enquanto imagem simbólica pautada pela consensualidade e tendo na consensualidade, supostamente, uma significativa redução das diferenças, propomo-nos procurar em algumas peças culturais catalisadoras do sucesso as imagens que constelariam ou não com a redução das diferenças. Essas imagens foram recenseadas tanto a partir dos *schèmes* verbais, perceptíveis nos gestos que se constrói a ação, quanto dos sistemas, elencáveis a partir das figurações recorrentes.

7 No original francês: "[...] la notion d' 'imaginaire' a pris un tout autre sens : non plus le terme opposé à celui de 'réel' (et donc une sorte d'erreur, ou au mieux une divagation aimablement tolérée, et laissée aux 'poètes'), mais un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles" (grifos do autor).

Temos três histórias em que, sem constituírem o foco principal da narrativa, figuram os amores difíceis. Em *Titanic*, filme de James Cameron lançado em 1997, Rose (Kate Winslet), garota bela, culta e sensível, é pressionada pela mãe endividada (Frances Fisher) a desposar o rico, esnobe e covarde Caledon (Billy Zane), mas se apaixona por Jack (Leonardo Di Caprio), artista pobre, autêntico e destemido. Em *...E o vento levou*, filme de Victor Fleming, lançado em 1939, a protagonista é Scarlett (Vivien Leigh), atrevida e bela, que, durante a Guerra da Secessão, se envolve amorosamente com Rhett (Clark Gable), mulhereiro e aventureiro. Em *Avatar*, também de James Cameron, lançado em 2009, a história de amor é entre um humano, Jake (Sam Worthington) que participa de uma missão em uma lua extraterrestre, e uma humanoide, Neytiri (Zoe Saldana), com todas as dificuldades advindas do choque de civilizações e mesmo espécies diferentes.

A alteridade nessas histórias pode, sim, se encontrar no *segundo* que espelha o protagonista e que, à primeira vista, vem de um mundo outro: um Rhett maduro, independente, sem laços familiares caros, diante de uma juvenilíssima Scarlett mimada, cercada pela atenção dos pais; uma Rose aprisionada em convenções, atraída por um Jack livre delas; um humano Jake guiado pelo instinto militar, envolvido com uma humanoide Neytiri em profunda conexão com a natureza. Os mundos diferentes que se encontram nos três filmes replicam esses encontros com o outro; em *Titanic*, a alta sociedade e o populacho; em *...E o vento levou*, os ianques e os confederados da Guerra da Secessão; em *Avatar*, humanos e humanoides. Temos o um, o outro, a diferença. E temos a grande cumplicidade do público, ou seja, o sucesso, de modo que essas diferenças foram de algum modo domesticadas.

Logo no início do filme *Titanic*, e para além da obviedade de se tratar de uma mídia visual, é convocado o olhar: o caçador de tesouros *mostra* para a sobrevivente Rose, 84 anos após o naufrágio, uma animação do acidente; Rose, por sua vez, com o olhar perdido através da janela do navio, vê o passado e começa a narrar a história, recuando para 1912. São emblemáticos também os momentos

em que Jack, após ter deixado Londres, na proa do navio, vê o futuro olhando em direção à América; em que Rose também vê o futuro ao projetar uma vida de infelicidade ao lado de Caledon; em que o iceberg que destruiria o navio é *avistado* pela tripulação. Constelando com o *ver* está o *separar* (as classes de passageiros são distintas, o navio se separa do atracadouro, se distanciam os passageiros do navio e as pessoas que ficam para trás no cais) e o *distinguir* (os aposentos espaçosos e luxuosos de Rose em contraste com o cubículo de Jack dividido com outras três pessoas; a pobreza, a inteligência e a magnanimidade de Jack em contraste com a riqueza, o bitolamento e a covardia de Caledon). Esses *schèmes* surgem também na superfície dos sistemas (convés iluminado x porão escuro, navio enorme x barquinho pequeno) e na situação geral de Rose (aprisionada ao lado de Caledon, livre ao lado de Jack). A constelação de imagens esquizomorficas se confirma, finalmente, com o *schème* da distinção orquestrando a queda e o voo: Rose, desesperada, faz uma tentativa de suicídio ao tentar se jogar da proa do navio e a mesma Rose, só que feliz, com os braços abertos, também na proa, simula um voo, segura pela cintura pelas mãos protetoras de Jack.

Em *...E o vento levou*, o casamento também vem como uma solução para problemas financeiros. No entanto, o *schème* dominante de *Titanic* é o da separação, de modo que o casamento aparece aí como uma falsa solução, sendo emblema não de junção, e sim de oposição. Já em *...E o vento levou*, pontuado pelo *schème* do misturar, como veremos em seguida, o casamento soluciona não só a pobreza (é por dinheiro que Scarlett se casa com Frank e, logo em seguida à viuvez, com Rhett), como também soluciona os ciúmes (é ao ver o amado Ashley dedicado à Melanie que Scarlett decide se casar com o irmão desta). Ainda que realizados sem amor, os efeitos desses casamentos de Scarlett não são propriamente negativos.

O *schème* do misturar, além de presidir os três casamentos de Scarlett, se faz presente também nas constantes festas e reuniões, situações em que a dissolução dos limites entre o um e o outro se faz. Mesmo na guerra, com o pretexto de uma quermesse para arrecadar fundos, dança-se e come-se

em grupo. Quando Rhett dança com Scarlett, a resistência da moça (“Jamais ouvirá de mim que o amo”) apenas acentua a conjunção do par (“O senhor dança divinamente, capitão”). O sítio à cidade de Atlanta não impede Rhett de organizar festins com prostitutas. O sintoma social do *schème* misturar está, nesse filme, na matéria, na mais explícita de suas representações, a terra. No início do filme, o pai mostra à filha a importância da terra acima de tudo; no retorno à casa paterna, e diante da destruição generalizada, a terra é o arrimo e a esperança de Scarlett; ao ser repelida por Ashley, é a terra na mão fechada de Scarlett que lhe renova a força e, logo depois, é jogada no rosto do ianque que lhe cobra impostos abusivos. Finalmente, ao ver Rhett se afastar, quando descobre que no fundo o ama, sim, a Scarlett em desespero se acalma com a ideia de que, voltando mais uma vez à sua terra natal, vai clarear as ideias e encontrar um meio de recuperar a confiança do capitão. Outros sintemas vêm se unir ao da terra na constelação vetorizada por esse *schème*, como as joias, os presentes e mimos de Rhett a Scarlett, e a afirmação dela de que o dinheiro é a coisa mais importante do mundo. O esquife (da mãe de Scarlett, da filha, da cunhada) como côncavo homólogo à acolhida que a terra faz ao corpo a que a ela retorna é um sintema que vem sublinhar a lei da reversibilidade das imagens, cuja eficácia Bachelard (1990, 1999, 2001a, 2001b) mostrou na sua obra sobre os quatro elementos da imaginação material.

O *schème* da distinção comanda também o outro filme de Cameron dessa tríade, *Avatar*. É voando que os humanos saem da Terra e chegam a Pandora, é nas alturas das árvores gigantescas que os humanoides de Pandora provam sua agilidade, é cavalgando uma ave enorme que o humano Jack consegue provar aos humanoides Na’vi que pode ser um deles. O voo, no que tem de subida e distanciamento, é veículo para a distinção. Os sintemas da distinção se multiplicam pelo filme, confirmando a constelação esquizomorfa: a paralisia de Jake x seus movimentos ágeis quando encarna o avatar, o cientista inteligente x o militar bronco, os humanos tecnicistas x os humanoides conectados à natureza, o avançado x o primitivo etc.

Conclusão: sucesso, a alteridade sem o outro

É possível observar que a questão da alteridade subjaz aos três filmes, independente do argumento de suas narrativas. Conclui-se que tanto em *Avatar* quanto em *Titanic* predominam o gesto distintivo, com as imagens organizadas em pares de opostos simétricos, numa abordagem dualista da alteridade. Já em *...E o vento levou*, o gesto místico é predominante, malgrado a guerra ser o pano de fundo da narrativa, com numerosas homologias de imagens da materialidade reconfortante. A negação da diferença conduz a abordagem monista da alteridade. Em quaisquer dos casos, é escamoteada a pluralidade, com a recusa da efetividade do Outro enquanto terceiro.

É notável como as profundezas do imaginário podem contradizer as imagens eflorescentes, aquelas que Wunenburger (2002) classifica como pertencentes à copa da árvore do sistema imaginário⁸, abundantes e visíveis a olho nu. Não seria a Guerra da Secessão, com o conflito armado entre brancos e pretos, entre o Sul escravagista e o Norte abolicionista, entre os ianques e os confederados, um pano de fundo perfeito para uma narrativa esquizomórfica, em que toda diferença é levada ao extremo, tratada como oposição? No entanto, a guerra propriamente dita quase não comparece; ouve-se falar dela, grita-se “os ianques estão chegando”, foge-se dos ianques, os ianques ateam fogo na cidade, mas será preciso esperar a segunda metade de *...E o vento levou* para realmente ver um ianque. E então, Scarlett o mata, mas o gesto é defensivo, e, logo após, o vasculhamento dos bolsos do homem morto em busca de dinheiro e objetos de valor, em combinação com a aprovação do gesto pela cunhada e rival, Melanie, restabelece o conforto do regime místico, o regime da abundância material.

Em *Avatar*, desmentido semelhante ocorre. Nesse filme, comparece a figuração de um que poderia muito bem ser entendido como o *terceiro*, o avatar propriamente dito, que é um corpo postigo, à imagem e semelhança dos humanoides Na’Vi, no qual os humanos encarnam para suas missões na

8 A árvore apresentada como metáfora de imagens por Wunenburger (2002) inclui, ainda, os arquétipos nas raízes e os símbolos no tronco.

atmosfera de Pandora, irrespirável para eles. Comandado pela mente humana, mas com todas as capacidades objetivas dos humanoides, o avatar seria o veículo perfeito para o terceiro excluído, fazendo a ponte entre os dois mundos. No entanto, as imagens de coincidência de opostos, características do *schème* do ligar, não comparecem para promover o balé das diferenças e desenhar uma constelação dramática. Impera antes a antítese polêmica que só se soluciona quando, presumivelmente, a julgar pelo final, o humano encarna definitivamente no corpo do avatar e se torna um Na'Vi, confirmando que o regime dualista é, no extremo, o regime monista.

O um e o outro parecem ser ingredientes indispensáveis nas narrativas do *sapiens*. Mesmo a mais solipsista delas terá de encontrar variações sobre o mesmo para se desenrolar, aliadas a alguns ingredientes materiais que também parecem fixos no caso dos sucessos de cinema, como os grandes investimentos, os atores carismáticos e a realização com tecnologia de ponta. Mas ainda falta algo para que o sucesso seja garantido. A imagem visual é envolvente porque tem potencial especular; já o movimento é hipnótico, como especula Bachelard (1999) a respeito de nossa fixação do olhar no fogo flamejante. O cinema associa esses dois elementos, mas não é capaz de criar condições para o acontecimento simbólico. Quais seriam essas condições?

Não será difícil associar a sala escura a uma caverna iniciática e a tela iluminada a um altar, bastando isso para que seja reivindicada a atualização de uma sacralidade arcaica na experiência do cinema, redimindo-o da acusação de alienar massas erigida contra ele pelos estudos críticos da comunicação⁹. Entretanto, uma condição simbólica não tem explicação na alienação das mentes ou na possessão mítica, e sim na convergência entre as forças mobilizadas no imaginário e as imagens movimentadas no filme bem-sucedido. Há algo além da fórmula, algo que é o dispositivo anterior à fórmula: a emoção controlada, um mundo que se

9 "A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva" (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 163).

desordena apenas para se reordenar. Essa ordem reproposta, se não for a do mundo, não provocará identificação. Talvez o sucesso desses filmes esteja não no fato de eles lançarem luz sobre fatos históricos ou projetarem possibilidades de nosso futuro, e sim em nos garantirem que tudo está como sempre esteve. Daí também a fertilidade dos estudos do imaginário no que tange ao diagnóstico psicossocial. O que um grande sucesso diz – seja um filme, um gênero musical, um meme, um vídeo que se torna viral – elucida as crenças de uma sociedade. Não é um arquétipo ativo que milagrosamente acalma as dores do mundo; não é um sistema político que perversamente semeia a desigualdade. É uma conjunção entre forças, algumas à mercê de nossas escolhas, outras imprevisíveis, tornando opaca toda tentativa explicacionista.

Referências

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BARROS, A. T. M. P. A fotografia no Instagram e as presenças do sagrado na contemporaneidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/1rnLYo>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

_____. Raízes dos estudos do imaginário: teóricos, noções, métodos. In: ARAUJO, D. C.; CONTRERA, M. S. (Orgs.). *Teorias da imagem e do imaginário*. Brasília, DF: Compós, 2014. p. 50-78.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARRASCO, D. (Ed.). Introduction. In: _____ (Ed.). *The history of the conquest of New Spain by Bernal Diaz del Castillo*. Albuquerque: UNM Press, 2009. p. xi-xxvii.

CLIFT, J. D.; CLIFT, W. B. *The hero journey in dreams*. New York: Crossroad, 1988.

DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 2016.

FISCHER, R. M. B. *O mito na sala de jantar: leitura interpretativa do discurso infanto-juvenil sobre a televisão*. 1982. Dissertação (Mestrado em Educação) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1982. Disponível em: <<https://goo.gl/GyUnJ5>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

GOLDSTEIN, L. S. Becoming a teacher as a hero's journey: using metaphor in preservice teacher education. *Teacher education quarterly*, Ann Arbor, v. 32, n. 1, p. 7-24, Winter 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/3VFEvn>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

HAMILTON, J. F. Sand's la mare au diable, Awakening through "Evil" and the hero's journey. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 36, n. 1-2, p. 45-60, Fall-Winter 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/HVGxDv>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 163.

MCDONALD, W. C. The boar emblem in Gottfried's "Tristan". *Neuphilologische Mitteilungen*, Helsinki, v. 92, n. 2, p. 159-178, 1991. Disponível em: <<https://goo.gl/nigTzi>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.

OTTO, R. *O sagrado: um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e sua relação com o racional*. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

THOMAS, J. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Ellipses, 1998.

TODOROV, T. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VOGLER, C. *A practical guide to Joseph Campbell's the hero with a thousand faces*. [S.l.], 1985. Disponível em: <<https://goo.gl/XchxW4>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

_____. *The writer's journey: mythic structure for writers*. London: Pan Books, 1996.

WUNENBURGER, J. J. *A razão contraditória – Ciências e filosofias modernas: o pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

_____. *La vie des images*. Grenoble: PUG, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. As telas do sagrado ou o imaginário religioso da televisão. in: *Intexto*. Porto Alegre, UFRGS, set.-dez. 2017. p. 23-35.

submetido em: 10 jul. 2017 | aprovado em: 16 ago. 2017

Imaginário serial: compartilhamento de arquétipos¹

Serial imaginary: sharing archetypes

*Danielle Perin Rocha Pitta*²

1 Tema do *Imaginaire sériel: colloque international*, realizado em 28 e 29 de maio de 2015, na Université Stendhal, Grenoble; e título do livro organizado por Jonathan Fruoco, Martin Andréa Rando e Arnaud Laimé: *Imaginaire sériel. Les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*.

2 Professora aposentada associada do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Membro do *bureau* diretor do Centre de Recherche International sur l'imaginaire (CRI2I), sediado em Cluj, Romênia. Vice-presidente da Association des amis de Gilbert Durand (AAGD), sediada em Chambéry, França. Presidente da Associação Ylê Seti do Imaginário – Recife. E-mail: danidprp@gmail.com.

Resumo

Na base de todo relato imagético estão os arquétipos, simultaneamente universais e específicos. Estes se expressam através do nível simbólico das imagens, culturalmente contextualizadas. Através da obra de Gilbert Durand, pode-se observar a lógica simbólica em ação tanto nos filmes como em seriados. Séries e novelas, percebe-se, devem o seu sucesso à força da redundância das imagens, à familiaridade, à sensação de segurança (imaginário transcendental), à distração do próprio cotidiano.

Palavras-chave

Imaginário serial, simbolismo, cinema, arquétipo.

Abstract

At the basis of all imaginary narrative there are the archetypes, both universal and specific. These are expressed through the symbolic level of images, culturally contextualized. Through Gilbert Durand's work, one can observe the symbolic logic in action in both films and serials. Series and novellas, it should be noted, owe their success to the redundancy of images, familiarity, sense of security (transcendental imaginary), and distraction of everyday life itself.

Keywords

Serial imaginary, symbolism, cinema, archetype.

Já se perguntava Edgar Morin:

Em que sentido e de que maneira o universo cinematográfico moderno ressuscita o universo arcaico dos duplos? Por que o cinematógrafo, originalmente uma técnica de reprodução do movimento cujo uso parecia dever ser prático ou científico, tem desde o seu nascimento derivado em cinema, isto é em espetáculo imaginário? (MORIN, 1956 tradução minha).

Ora, para se falar em imaginário é necessário situar as bases epistemológicas utilizadas. Pode-se partir, para tanto, da colocação de Bachelard, segundo a qual “o simbolismo aberto nos prova que o homem tem necessidade de imaginar, que tem direito de imaginar, que tem o dever de aumentar o real” (BACHELARD, 1962, p. 5-6). Baseado nessa proposta e na obra do filósofo, o antropólogo Gilbert Durand, a partir do estudo das imagens contidas nas mais diversas expressões de diferentes culturas, vai estabelecer as *estruturas antropológicas do imaginário*, mostrando o quanto as imagens são primeiras, anteriores a formulações lineares e racionais. Se o cristianismo, entre outros, organiza o espaço considerando que o bem está localizado acima e o mal abaixo, não o faz certamente a partir de um raciocínio. J.-J. Wunenburger, em um estudo sobre Bachelard, coloca que este “adquiriu muito cedo a convicção de que as imagens formam a instância imediata e universal do psiquismo; o conceito sendo sempre segundo, pois construído a partir de uma oposição às imagens” (WUNENBURGER apud PITTA, 2005, p. 44).

Em sequência da fenomenologia poética

Para Gilbert Durand, “o Imaginário [...] isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’ – nos aparece como o grande denominador fundamental onde veem se arrumar (se ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (DURAND apud PITTA, 2005, p. 15). Ou ainda,

entende-se por “imaginário”, tanto o museu de todas as imagens passadas ou possíveis quanto os procedimentos, mentais como materiais, de produzir imagens [...]. O imaginário [...] é a norma fundamental [...] perto da qual a contínua flutuação do progresso científico aparece como um fenômeno anódino e sem significado. [...]

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, constatamos que o imaginário constituía a essência do espírito, isto é o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte. Para poder falar com competência do Imaginário não se deve confiar nas exiguidades e nos caprichos da sua própria imaginação, mas possuir um repertório quase exaustivo do Imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos propõem a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas. (DURAND apud PITTA, 2005, p. 15).

Difícil então falar em *origem* do imaginário compartilhado por filmes e séries para cinema e televisão. Consideramos aqui que o imaginário é o conjunto de imagens compartilhadas por um grupo social, logo filmes e séries fazem parte e simultaneamente ativam e recriam essas imagens. Trata-se de um diálogo.

Só posso aqui reproduzir o que já foi escrito tantas vezes sobre o vocabulário específico à teoria do imaginário e sobre suas estruturas. Será dada ênfase à noção de arquétipo por serem as matrizes das imagens.

Os arquétipos, nessa perspectiva teórica, são as imagens primeiras (fundamentais) de caráter coletivo e inato; o estado preliminar, a zona matricial da ideia. (JUNG, 2003). Constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Exemplos: imagens universais do chefe, do alto; da mãe, do colo, do alimento.

No entanto, Durand diverge de Jung em alguns pontos. Diz ele:

Minha teoria das estruturas do imaginário é esta: contrariamente à Jung, que faz entrar no símbolo arquetipal muitas imagens que já são projeções, para mim o arquétipo é verbal, isto é, no final das contas, ligado à nossa gestualidade de base, que remonta à verticalidade da nossa avó Lucy, à frontalidade da sua visão, à evolução da sua mão etc., ou seja, à uma porção de movimentos que nos dota de uma verbalidade: o verbo é um som acompanhando a ação – Bachelard bem havia dito: isto tudo está relacionado com a nossa hominização³ (DURAND, 2001, tradução minha).

3 No original: "Ma théorie des structures de l'imaginaire est celle-ci: contrairement à Jung, qui fait entrer dans le symbole archétypal beaucoup d'images qui sont déjà des projections, pour moi l'archétype est verbal, c'est-à-dire, en fin de compte, rattaché à notre gestuelle de base, qui remonte à la verticalité de notre grand-mère Lucy, à la frontalité de sa vision, à l'évolution de sa main, etc., bref à un tas de mouvements qui nous dotent d'une verbalité: le verbe est un son accompagnant l'action – Bachelard l'avait bien dit: tout cela est attaché à notre hominisation" (Le retour des dieux, un entretien par Patrice van Eersel – 2001).

Cada arquétipo, entretanto, é representado em cada cultura de maneira específica através dos símbolos. O arquétipo é simultaneamente universal e específico na sua representação – a imagem arquetípica. Na minha compreensão, baseada nos pressupostos da antropologia do imaginário de Gilbert Durand, o arquétipo tem simultaneamente estas quatro dimensões: é *estrutural*, na medida em que se constitui como dinâmica profunda do imaginário (não se deve esquecer que todo “real” é antes imaginado), e é *expressão* dos gestos fundamentais (*schemes*) específicos do ser humano; é *produção* do sujeito, porque este é que dá vida ao arquétipo – no candomblé, por exemplo, diz-se “veja como a Oxum dele dança bem!”; e é uma *revelação*, pois que o arquétipo se traduz em símbolos que são, como diz Gilbert Durand, a epifania de um mistério. Ou ainda, como diz Regis Alain Barbier (2013): “um arquétipo é uma expressão radical de um estado-de-ser simbólico”. Sabe-se, desde Cassirer, que o ser humano só apreende o universo através do símbolo. E o símbolo é todo signo concreto evocando algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto. Os símbolos são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes visuais e no cotidiano.

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, constatamos que o imaginário constituía a essência do espírito, isto é, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte (DURAND, 1986, p. 296).

Do arquétipo ao símbolo

De que maneira arquétipos e símbolos se dão a ver no caso do cinema, dos seriados? É preciso levar em conta as bases da construção do imaginário, válidas tanto para as artes como para o cotidiano.

Morte e angústia existencial, por exemplo, expressam-se através das imagens relativas ao tempo. Ligados por uma lógica própria, os símbolos expressando a angústia se dividem em três grandes temas, sempre segundo G. Durand (1997):

Símbolos *teriomórficos* (relativos à animalidade): são aqueles ligados à animalidade angustiante sob várias formas. É necessário distinguir o animal físico do animal simbólico. Assim são encontrados: o fervilhamento (*grouillement*), que diz respeito a larvas amontoadas visquentas e agitadas, a insetos em geral, e que expressam a repugnância primitiva diante da agitação incontrolável, que é o arquétipo do caos – a animação, o movimento em si, incontrolável, dos grandes animais. Aí se encontram principalmente o cavalo e o touro que, em diversas mitologias, representam a morte. “O folclore e as tradições populares germânicas e anglo-saxônicas conservaram este significado negativo e macabro do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima” (DURAND, 1997, p. 73). O tropel do animal, relacionado ao trovão, já é mau agouro (os cineastas bem o sabem). O touro desempenha o mesmo papel imaginário do que o cavalo: “todas as culturas paleo-orientais simbolizam o poder meteorológico e destruidor pelo touro” (DURAND, 1997, p. 75). É a mesma angústia que motiva os dois simbolismos: a angústia diante da mudança, da fuga do tempo, do mau tempo. A *mordicância*, ou ato de morder, de devorar, é outro aspecto angustiante da animalidade. Aqui, a imagem significativa primeira da animalidade não está mais centrada no movimento, seja ele formigamento ou tropel, mas na boca aberta e cheia de dentes. Nessa ordem de pensamento vão ser encontrados os lobos (principalmente para o Ocidente), os leões (para os trópicos e o equador), as onças pintadas (para o Brasil), que em diversas mitologias e contos infantis devoram, sejam as pessoas, seja a lua (que representa o tempo), como também os *ogros* (comedores de criancinhas), e o próprio Kronos, o tempo, devorando seus filhos. “Terror diante da mudança e diante da morte devorante, tais parecem ser os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal” (DURAND, 1997, p. 77).

Símbolos *nictomórficos* (relativos à noite): dizem respeito à escuridão. Eles se subdividem em: situação de trevas, seja provocada, como é o caso do *choque negro* do Rorschach (teste projetivo em psicologia), seja natural como a cegueira. No folclore, a hora final do dia, ou a meia-noite, são consideradas muito perigosas: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apossam dos

corpos e das almas (BACHELARD). Os psicólogos notam, por sua vez, que a mancha negra (RORSCHACH), induzindo a situação de trevas, provoca imagens de caos, de agitação desordenada. Já a cegueira encontra-se frequentemente, nas diversas mitologias, sob os traços do *rei cego*, símbolo do inconsciente, que aqui se torna decadência – mas deve-se levar em conta que o velho rei cego muitas vezes tem por parceiro o jovem herói (muitos folhetos de literatura de cordel retratam essa situação); da água escura, triste – aquela do rio que passa para nunca mais voltar; da água estagnada – convite ao suicídio, cujo fundo esconde entidades maléficas (como tão bem observou Bachelard) presentes em todos os folclore e mitologias (no Brasil, por exemplo, Iemanjá leva seus amantes para o fundo do mar); do espelho, réplica da água estagnada, convite a passar para o *outro lado* (como nos filmes de Cocteau em que o personagem mergulha no espelho e tem grande dificuldade em se locomover *do outro lado*); da cabeleira, que vai “insensivelmente inclinar os símbolos negativos [...] para uma feminização” (DURAND, 2012, p. 99) – pelo menos no Ocidente, onde é a mulher que tem, ou tinha, cabelos longos –, por suas ondulações, réplica da água corrente, que implica a feminização da água, mas aqui num feminino noturno de mulher fatal, que por sua vez estabelece a relação água/lua (marés), lua (mês)/menstruação, lua (tempo)/morte, o que traz a imagem da mãe terrível, devoradora, e da *vamp*, remetendo a uma feminilidade animalizada que leva à aranha, à mulher aranha, que então leva ao liame (instrumento que liga: linhas, cordões etc.) que sufoca e enforca, e por aí vai.

Símbolos *catamórficos* (relativos à queda): são aqueles relativos à experiência dolorosa da infância. A queda tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo (como no mito de Ícaro). Mas a queda frequentemente é uma queda moral (pelo menos no Ocidente) e tem então a ver com a carne, com o ventre digestivo e o ventre sexual, e daí com o intestino, o esgoto, o labirinto. Cai-se no abismo, e o abismo pode ser tentação.

Aí estão, pois, as imagens do tempo negativo, do tempo de morte, largamente utilizadas pelos cineastas, principalmente nos filmes de terror – imagens arquetipais universais. Em réplica a esses símbolos vêm aqueles

relativos à resposta à angústia existencial: heroicos, místicos, cíclicos etc. (DURAND, 1997), que não caberiam neste artigo.

Do símbolo ao mito

Foi visto que “um isomorfismo contínuo religa uma série de imagens díspares à primeira vista, mas cuja constelação permite induzir um regime multiforme da angústia diante do tempo” (DURAND apud PITTA, 2005 p. 26). Diante desse tempo negativo, segundo Gilbert Durand, só existem três soluções possíveis para sobreviver: pegar as armas e destruir o monstro (a morte), criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar ou ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento (DURAND apud PITTA, 2017). É fácil reconhecer esses tipos de dinamismo em ação em filmes ou séries.

Importante ainda destacar a importância do mito, relato que fundamenta toda cultura, inclusive a nossa, que serve de modelo para a construção da identidade, individual e coletiva, que tem uma dimensão pedagógica e que se encontra *subjacente à toda obra de arte*, inclusive em filmes e seriados.

Imaginário e seriados

O sucesso de filmes ou seriados depende, pois, da capacidade do diretor em utilizar arquétipos e dinâmicas míticas, tratadas em relação às especificidades do tempo e do espaço onde se atualizam, para fornecer elementos de compreensão e de ação positiva no cotidiano.

Uma grande categoria de filmes é aquela relacionada ao sonho: *Harry Potter* (Chris Columbus, 2001-2003; Alfonso Cuarón, 2004; Mike Newell, 2005; David Yates, 2007-2011), por exemplo, utiliza os arquétipos em um cenário de sonho, algo vivenciado pelo espectador como se estivesse fora da realidade, mas que permite, entretanto, à criança/adolescente exercitar seu poder sobre os outros e sobre o mundo. Dá as soluções simbólicas para que uma criança solitária e rejeitada (assim como se sentem grande parte delas) se torne livre e poderosa.

Nesse sentido é que Gilbert Durand fala em *fantástica transcendental*: “nesta perspectiva durandiana, a pedagogia do imaginário tem na função de eufemização da imaginação a sua justificação, porquanto o sentido último da função fantástica reside no eufemismo. E aqui o eufemismo afirma não somente o poder do homem de melhorar o mundo, como também se ergue contra o destino mortal” (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

Já em *Game of Thrones* (David Benioff e D. B. Weiss, 2011-hoje), apesar do enquadramento como série inserida na categoria do fantástico, verifica-se o acento colocado em cenas de violência e sexo, que remetem ao grotesco tal como definido por Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), apresentando quatro modalidades expressivas, a saber:

Escatológico: trata-se das situações que fazem referência a dejetos, secreções, partes baixas do corpo, entre outros. Sodré e Paiva citam o exemplo de *A Morte e A Morte de Quincas Berro D'água*, o personagem mediano descreve a tia Marocas como um “saco de peidos”.

Teratológico: são as referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos etc. Um exemplo é o personagem principal da obra *O Corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo, e *Bocatorta*, de Monteiro Lobato.

Chocante: está presente nas duas formas anteriores e tem o objetivo de provocar no espectador ou contemplador um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas, podendo ser chamado também de grotesco chocante.

Crítico: ocorre quando o grotesco presente no objeto visado expõe um discernimento formativo, ou seja, além da percepção sensorial do fenômeno, é desvelado o que se tenta ocultar (convenções, ideias) expondo de modo risível os mecanismos do poder abusivo. Esse efeito pode tomar a forma da caricatura ou da paródia provocando inquietações nas situações estabelecidas (SODRÉ; PAIVA apud FERREIRA; OLIVEIRA, 2013).

Séries e novelas, pode-se observar, devem o seu sucesso à força da redundância das imagens, à familiaridade, à segurança (imaginário transcendental), à distração do próprio cotidiano. Como destaca Wunenburger (2000, p. 13, tradução minha): “a televisão se torna [...] o relógio, o barômetro, o giroscópio da vida familiar, profissional e social”.

Sodré e Paiva antecipam que o *ethos* dos programas televisivos corresponde a uma espécie de “comunicação do grotesco” em que o estranho e o repulsivo não têm outra finalidade senão gerar o choque perceptivo, que capta a atenção do espectador e o encaminha para um clímax sensacionalista. No texto, o teratológico e o escatológico apenas referendam o clima gótico-fantástico da narrativa, alheios a qualquer entrelinha crítica (FERREIRA; OLIVEIRA, 2013).

A redundância permite dar ênfase às imagens diretoras de uma obra e assim orientar o espectador para sua dimensão mítica subjacente. Procurar essas redundâncias é o que fazem os estudiosos à procura dos seus significados profundos⁴. Essa redundância tranquiliza o espectador pela segurança do seu retorno, pela compreensão do já conhecido e, logo, dispensa maiores esforços. As imagens se tornam familiares e então não apresentam perigo.

Os organizadores do colóquio *Imaginaire sériel: colloque international*⁵, em Grenoble, partiram dos resultados de dois anos de seminários sobre o tema “Mitos e séries de TV: olhares cruzados”⁶, realizados em 2013 e 2014, na Universidade Stendhal, e destacam que “Mircea Eliade vê na reprodução dos arquétipos a razão de todo gesto humano, Claude Lévi-Strauss sublinha a importância da recursividade dos mitemas, enquanto Gilbert Durand defende o princípio de redundância aperfeiçoante”⁷.

Um livro acaba de ser publicado a esse respeito (não tive ainda acesso a ele). Trata-se de *Imaginaire sériel: les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*, organizado por Jonathan Fruoco, Andréa Rando Martin e Arnaud Laimé, que interroga sobre o sucesso das séries de televisão, ou novelas, e questiona sobre por que o impacto de uma obra sobre a nossa imaginação é mais importante e fecundo quando ela é concebida para ser veiculada por séries.

4 Trata-se dos métodos criados por Gilbert Durand: mitocrítica e mitanálise. Cf. MUGA, H. A. *O imaginário na obra cinematográfica de João César Monteiro*. Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa – Doutorado em Ciências Sociais, 2015.

5 Ver: <https://goo.gl/MSRXzp>.

6 Ver: <https://goo.gl/7LdjxN>.

7 Disponível em: <https://goo.gl/uEwLZ6>. Acesso em: 11 out. 2017. Tradução minha.

Este livro foi concebido, em primeiro lugar, para examinar o impacto da serialidade sobre o nosso imaginário e, em segundo lugar, para compreender melhor o imaginário da serialidade. Além dos debates ideológicos e metodológicos nos estudos da imaginação, um ponto parece unânime: o imaginário operaria principalmente através dos mecanismos de repetição. Forjando a noção de imaginário serial, o livro se propõe a reenviar à estrita solidariedade entre, por um lado, esta faculdade que determina e organiza estes vaivéns ricos de significado entre a experiência e a sua representação e, por outro lado, um procedimento baseado na repetição cadenciada de um ou vários paradigmas, em um conjunto isolável determinado e coerente, o que permite sua reprodução e inflexão. Nesta perspectiva, as obras de arte de seriais formam naturalmente um campo de pesquisa privilegiado, já que fazem da recursividade e da redundância um princípio de construção. Toda disciplina artística é suscetível de lançar luz sobre as questões levantadas. Assim, os autores propõem-se a analisar tanto a literatura de série, tais como romances serializados ou ciclos de literatura infanto/juvenil ou ficção científica, como as séries de TV, a música serial, e ainda as séries de histórias em quadrinhos, o cinema ou as artes.⁸

Enquanto um texto científico vai ter como meta a explicação, as imagens veiculadas pela tecnologia, através de sua dimensão simbólica, vão ter como meta provocar a empatia, a compreensão através do compartilhamento das emoções que ocorre a nível arquetípico. Através da vivência da alteridade, por identificação com o protagonista, são veiculados sentimentos de conforto e segurança, pois se tem a certeza de que este, o protagonista, na maioria dos casos, não morrerá. Não se deve esquecer que é o simbolismo que liga o homem à sociedade e é o saber que constitui a imagem, saber que pressupõe não a procura de uma verdade precisa, mas o clareamento de uma "realidade velada".

Dentro de um cotidiano frequentemente violento e opressor, partilhar da vida do outro, com a segurança de que ele estará de volta (no dia seguinte, ou no próximo episódio), sobreviverá aos desafios, e se encaminhará para um "final feliz", traz um pouco de reconforto.

8 Apresentação do livro pela editora. Disponível em: <https://goo.gl/6D7rB4>. Acesso em: 11 out. 2017. Tradução minha.

À guisa de conclusão

Finalmente, não posso deixar de citar, como conclusão, este trecho longo, mas a meu ver indispensável:

Hoje já não são mais os grandes sistemas religiosos que conservam os regimes simbólicos e as correntes míticas, mas antes as belas artes, para as elites, e a imprensa, a publicidade, as novelas ilustradas, a fotografia, a televisão, o cinema (sob vários formatos) para o público em geral, tendo, ultimamente, Gilbert Durand acrescentado o efeito perverso e a explosão do vídeo. Assim, o inalienável repertório de toda a fantástica (Durand), com os seus poderes da imagem (René Huyghe), vê-se abafado por uma civilização da imagem, mesmo até por uma sobre-excitação e inflação de todo tipo de imagens, que, ao contrário daquilo que se possa pensar, em nada contribuem para criar o que Gaston Bachelard denominou de "poética do devaneio" (ARAÚJO; TEIXEIRA, 2009).

Referências

ARAÚJO, A. F.; TEIXEIRA M. C. S. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009.

BACHELARD, G. Message de Gaston Bachelard. Société de Symbolisme (Genève), *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n. 1, 1962, p. 5-6.

BARBIER, R. A. Natureza e importância dos arquétipos para o panteísmo. *Instituto Universo Panteísta*, [S.l.], set. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/C1ubd8>>. Acesso em: 6 out. 2017.

DURAND, G. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: Regra do Jogo, 1983.

_____. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: 1ª edição: Martins Fontes, 1997. 4ª edição: Martins Fontes, 2012

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

_____. Le retour des dieux. Propos recueillis par Patrice Van Eersel. *Nouvelle clés*, [S.l.], 2001.

_____. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: Triom, 2008.

FERREIRA, F.; OLIVEIRA, M. Resumo do livro "O Império do Grotesco". *O mundo do grotesco*. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/2kFFdoW>>. Acesso em: 11 out. 2017.

FREITAS, C. F. *Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne dans la postmodernité*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Université Paris Descartes, Paris, 2001.

FRUOCO, J.; LAIMÉ, A.; MARTIN, A. R. (Orgs.). *Imaginaire sériel: les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*. Grenoble: UGA Éditions, 2017.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARCHAND, F. Avant-propos: le cinéma ou les territoires de l'imaginaire. *Entrelacs*, Toulouse, p. 1-4, ago. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/V4SzXn>>. Acesso em: 24 maio 2017.

MORIN, E. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1956.

PITTA, D. P. R. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 1ª ed. São Paulo: Atlântica Editora, 2005; 2. ed. Curitiba: Editora CRV, 2017.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WUNENBURGER, J.-J. *L'homme à l'âge de la télévision*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

ZUMTHOR, P. Permanência da voz. In: FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. *Lições de Cinema, 5: cinema e televisão – histórias com imagens e som na moderna sociedade oral*. 2. ed. São Paulo: FDE, 1993. p. 48-58.

submetido em: 11 jul. 2017 | aprovado em: 16 ago. 2017

A filosofia de *Match point*: síntese do imaginário trágico de Woody Allen

The philosophy of *Match point*: synthesis of the tragic imaginary of Woody Allen

*Rogério de Almeida*¹, *Marcos Beccari*²

1 Professor associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Coordenador do Lab_Arte e do Geifec. Graduado em Letras (1997), doutor em Educação (2005) e livre docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo. Fez pós-doutorado na Universidade do Minho (2016). E-mail: rogerioa@usp.br.

2 Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP). Graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do Departamento de Design e do PPG-Design da UFPR. Pesquisador nos grupos: Navis – Núcleo de Artes Visuais (UFPR e Unespar), Design Colaborativo e Cocriação (UFPR), Geifec – Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura (USP), Lab_Arte – Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura (USP). E-mail: contato@marcosbeccari.com.

Resumo

O objetivo deste artigo é tanto propor uma interpretação filosófica de *Match point* quanto demonstrar como tal película sintetiza o imaginário trágico de Woody Allen. De início, delineamos algumas bases conceituais que amparam a proposta de uma interpretação fílmica. Em seguida, apresentamos os elementos que caracterizam o pensamento trágico e os associamos ao filme elencado. Observamos, por fim, que o imaginário trágico que permeia a obra de Woody Allen desponta pela aprovação incondicional da existência.

Palavras-chave

Match point, Woody Allen, imaginário trágico.

Abstract

The aim of this article is to propose a philosophical interpretation of *Match point* and demonstrate how this movie synthesizes the tragic imaginary of Woody Allen. At first, we clarify some conceptual bases that support the proposal of a filmic interpretation. Then we present the elements that characterize the tragic thought and we associate them with the selected movie. We argue, finally, that the tragic imaginary that permeates Woody Allen's work is revealed by the unconditional approval of existence.

Keywords

Match point, Woody Allen, tragic imaginary.

O objetivo deste artigo é propor uma interpretação, sob o viés da filosofia trágica, na qual se inserem Nietzsche e Rosset, acerca do filme *Match point* (2005) de Woody Allen. Mais do que isso, defendemos que tal película sintetiza o imaginário trágico – conjunto de imagens, símbolos e metáforas que expressa um pensamento trágico – que permeia a produção cinematográfica de Allen. O que nos interessa, portanto, não é tanto a trama e o discurso circunscritos no filme quanto o pensamento que o agencia filosoficamente e que nele adquire alguma expressão. Em outros termos, trata-se de sua *poética* narrativa: aquilo que o filme “diz” importa menos que o pensamento que se abre *a partir* dele ou *diante* dele, nos termos de Paul Ricoeur (2008, p. 68): “Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas diante dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela”.

Significa que este estudo pode ser situado no limiar entre os estudos fílmicos (REIA-BAPTISTA, 2005) e uma hermenêutica fílmica que nos possibilite mirar, a partir de uma película, em direção a uma interpretação filosófica. Reside aí o pressuposto filosófico de que o cinema, conforme o compreendia Deleuze (1985), é um modo específico de pensar, aprender, imaginar, criar etc. A especificidade desse modo teria se consolidado, *grosso modo*, quando o cinema moderno deixou de meramente transmitir um pensamento e passou a evidenciar o lugar em que ele se desencadeia: fora da tela, na interação com o espectador.

No caso de Woody Allen, cuja expressiva obra já conta com mais de 50 filmes, não é difícil identificar certos aspectos que marcam o que se pode chamar de *estilo* do diretor, ou seja, sua maneira de pensar cinematograficamente sobre a vida. Quanto a isso, o próprio cineasta nos fornece, em entrevista a Lax (2008, p. 407), um quadro preciso: “se eu fosse fazer uma sátira dos meus filmes faria os letreiros em preto-e-branco, com algum tipo de jazz, Duke Ellington, digamos, e depois provavelmente alguém fazendo para o público um discurso sobre o sentido da vida em geral”. Mas para além desses aspectos estilísticos, o que se sobressai na obra de Allen é certo olhar desprezioso – donde todos os

seus filmes serem comerciais e artisticamente despreziosos – que enaltece a experiência sensível (estética) e, ao mesmo tempo, a ausência de sentido da vida.

Seu diálogo com o espectador nunca se pauta na ideia de que algum sentido teria se perdido, e sim na constatação de que qualquer sentido que queiramos encontrar nunca existiu. Em vez de queixa ou lamentação, com efeito, a poética de Allen lança mão de inúmeros discursos sobre o sentido da vida justamente para torná-los inócuos, isto é, mostrando que a experiência vivida prescinde de qualquer sentido. É como se ele quisesse nos mostrar, em suma, que a vida não é feita para ter um sentido, mas para ser vivida.

Quanto a esse posicionamento filosófico, nenhum outro filme parece ser mais esclarecedor que *Match point* (2005), em relação ao qual Woody Allen se refere com um apreço especial, algo bem diferente do que acontece com seus outros filmes – o cineasta sempre fala deles a partir das suas impressões de quando os fez, afirmando não voltar a assisti-los depois de prontos: “eu esperava usar *Ponto final* para colocar pelo menos um ou dois pontos do que constitui minha filosofia pessoal, e sinto que consegui fazer isso” (Ibid., 2008, p. 174).

Com base nessa afirmação, colocamo-nos a tarefa de interpretar filosoficamente *Match point* (2005); não no sentido de inventariar as possíveis referências que o amparam, e sim no intuito de salientar o pensamento trágico que ali se abre, desvela-se e impõe-se. “Sempre vou fazer filmes que expressem os meus sentimentos pessoais sobre a falta de sentido da vida e o horror da existência” (Ibid., 2008, p. 402) – a isso acrescentamos que *Match point* (2005) não se esgota na constatação do trágico, mas se destaca por *aprova-lo*. Nisso consiste a filosofia trágica de Woody Allen: a aprovação da existência mesmo em seus aspectos mais duros e indesejáveis. Antes de explorarmos tal perspectiva, porém, cumpre esclarecermos algumas bases conceituais que amparam a proposta de uma interpretação fílmica.

Poética e interpretação fílmica

Compreendemos *poética* aqui como modo de fazer ou arte de composição, tendo como pressuposto que o cinema de ficção apresenta alguma dimensão

narrativa em sua elaboração, isto é, conta uma história com recursos visuais, imagéticos, sonoros etc. O cinema realiza, portanto, um diálogo entre o mundo próprio do cinema (*diegese*) e o mundo concreto, que inclui o espectador ou o mundo do espectador. "O cinema seria, então, a articulação entre o real que lhe ultrapassa e o interior de quem o vê" (ALMEIDA, 2017, p. 13-14).

A poética narrativa do cinema opera como uma "máquina de linguagem" que produz "estados poéticos" (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 115), isto é, o cinema não expõe ideias, não apresenta pensamentos, mas mostra a conduta e o comportamento do homem "e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes" (Ibid., p. 116).

No entanto, nenhuma obra fílmica pode ser feita de modo exclusivamente autorreferencial. Sempre há algo que lhe escapa, um exterior cujo sentido só pode ser dado pela participação do espectador. Isso significa que o espectador não se envolve apenas cognitiva ou intelectualmente, mas sobretudo emocionalmente, perfazendo um complexo que é de ordem estética, isto é, um processo orgânico que pode potencializar ou diminuir a vitalidade humana, seja física ou psiquicamente (ALMEIDA, 2015b). Essa participação de corpo inteiro do espectador o torna tradutor, no sentido do termo dado por Steiner (2005, p. 72): "entre línguas ou no interior de uma língua, a comunicação humana é igual à tradução".

O espectador compreende uma obra pois a traduz, ou seja, comunica-se com ela e a comunica por outros meios. Uma obra narrativa tem, portanto, duas faces: uma voltada para dentro e outra para fora. É na porosidade entre essas dimensões que se instaura a hermenêutica, isto é, a dimensão interpretativa. Sob esse prisma, podemos afirmar que quem dá voz à obra cinematográfica é seu intérprete, o espectador que se põe diante dela, interrompendo seu fluxo, desviando-o para as paragens que lhe propiciem compreender o "mundo da obra" (RICOEUR, 2008) a partir de sua própria experiência de mundo.

No entanto, a hermenêutica não está em condições de arbitrar pela interpretação correta, justamente porque toda interpretação é uma construção

de sentido (ou de sua ausência) empreendida pelo intérprete diante de uma obra, a partir do modo como ela o afeta, como anestesia ou potencializa sua vitalidade (ALMEIDA, 2015b). Nessa perspectiva, a hermenêutica trágica “é o ‘silêncio que fala’, ou seja, o compreender que privilegia o momento oportuno em detrimento de um sentido fixo” (BECCARI, 2016, p. 154). É essa dinâmica que alimenta as obras e as mantém vivas: um constante renovar-se compreensivo ocasionado pelos momentos interpretativos.

se tudo pode ser interpretado, é precisamente porque não há o que ser interpretado – sendo um dos aspectos do trágico ‘o que se furta a toda tentativa de interpretação’ [Rosset]. [...] Com efeito, por ‘hermenêutica trágica’ devemos entender apenas uma hermenêutica que, como a de Ricoeur, não pressupõe um conteúdo específico a ser interpretado, mas que, em vez disso, encare o compreender como um modo-de-ser (Ibid., p. 145).

Não se trata, portanto, entre as perspectivas possíveis – estética, sociológica, psicanalista, estruturalista, formalista etc. – de estabelecer *a priori* interpretativos que zelem pela supremacia do(s) sentido(s) investigado(s), mas de acatar que toda e qualquer visão de mundo é igualmente válida sob o viés de uma hermenêutica trágica – “mesmo aquela que leva em conta certo universalismo ou determinismo, porque não vemos nela a expressão particular de uma ordem geral assim ‘revelada’, mas apenas uma manifestação casual de organização que não remete a nenhuma ordem exterior a ela” (Ibid., p. 148).

No caso de *Match point* (2005) de Woody Allen, objeto deste estudo, a película desenvolve um tema já trabalhado anteriormente pelo diretor em *Crimes e pecados* de 1989, entretanto em outra chave, já que *Match point* é um drama, um dos poucos entre a expressiva sucessão de comédias de Allen e certamente um de seus melhores filmes. “*Match point* é provavelmente o melhor filme que eu fiz. Isso é estritamente *acidental*, só aconteceu de dar certo” (ALLEN apud SCHEMBRI, 2006, p. 2, tradução nossa), afirmação que coaduna com a própria premissa do filme: a de que grande parte da vida é determinada pela sorte.

O trágico em *Match point* (2005)

Nossa tese é a de que Woody Allen sintetizou em *Match point* (2005), como em nenhum outro filme, o imaginário trágico que permeia sua produção cinematográfica.

O trágico vem expresso filosoficamente em Nietzsche (1995, p. 118) como a “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência”. Clément Rosset (1989, p. 8) sintetizou esse pensamento como a “ligação entre a alegria de existir e o caráter trágico da existência”, apontando que o trágico “recusa de saída todas as qualidades que foram, ao longo do tempo, mais ou menos vinculadas ao conceito de trágico: tristeza, crueldade, obscuridade, inelutabilidade, irracionalidade” (Ibid., p. 66).

Com outras palavras, é o que Woody Allen defendeu em entrevista a Lax (2008, p. 172):

nós temos de aceitar que o universo é sem deus, e a vida é sem sentido, muitas vezes uma experiência brutal e terrível, sem esperança [...] na verdade estou fazendo a pergunta: dado o pior, como podemos continuar, ou até mesmo por que deveríamos escolher continuar? Claro, nós não escolhemos – a escolha está impregnada em nós. O sangue escolhe viver

O trágico é, então, aprovação. Diante do que há de pior na existência, alguns optam pela ilusão, por uma ideia qualquer de salvação e agarram-se a essa esperança; outros aprovam a existência integralmente, com tudo que há de bom e de ruim. Essa aprovação pode se dar de numerosos modos, não só pelo discurso, mas principalmente pela ação, pelo modo de aderir à realidade.

É verdade que a filmografia de Allen não se limita à temática trágica, mas ela vem explicitada em muitos de seus filmes. Para ficarmos com os mais recentes, em *Meia-noite em Paris* (2011), Gil passa por um processo de transformação pelo qual termina por aprovar a *insuficiência* do presente, desfazendo-se da ilusão de que o passado era melhor (ALMEIDA, 2012). Em *Magia ao luar* (2014), a aprovação ocorre quando Stanley reconhece que a razão é *insuficiente* no controle das crenças e sentimentos. Dos mais antigos, *A rosa púrpura do Cairo*,

de 1985, é outro bom exemplo ao mostrar que a fantasia pode até se impor por um tempo, mas acaba sucumbindo ao real, que termina por ser aprovado: “você tem que escolher entre a realidade e a fantasia e, claro, é forçado a escolher a realidade, e ela sempre te mata” (ALLEN apud LAX, 2008, p. 459).

Match point (2005) é um drama filmado na Inglaterra em 2005 e narra a história de Chris Wilton, um ex-jogador de tênis que ascende socialmente por meio do casamento com Chloe. Chris passa a ocupar um lugar de destaque nas empresas do sogro e mantém um relacionamento extraconjugal com Nola Rice, antiga namorada de seu cunhado. Quando Nola engravida de Chris, sua situação se complica: ela recusa-se a abortar e o cobra quanto ao término do casamento, decisão que ele dizia ter tomado. Como se não bastasse, a gravidez indesejada surge em contraste com a situação matrimonial de Chris, que sempre desejou ter um filho embora sua esposa fosse incapaz de engravidar.

Mas o dilema maior de Chris gira em torno da dificuldade de abrir mão de sua confortável condição social e financeira. Como solução, ele decide assassinar Nola. Para não levantar suspeitas, arquiteta um plano de assalto que inclui a vizinha de Nola, uma senhora idosa, que é morta por ele instantes antes de Nola. Para seu azar, a polícia descobre no apartamento de Nola um diário comprometedor e as suspeitas recaem sobre ele, mesmo com os indícios (forjados por Chris) de que o duplo homicídio tenha se dado em decorrência de um roubo. Entretanto, o jogo muda quando a aliança da senhora assassinada é encontrada com um traficante morto, fato que comprovaria a pretensa inocência de Chris.

Esse anel da vizinha possui um apelo simbólico notável. Quando Chris apressava-se em se livrar dos bens roubados, jogando-os no rio Tâmis, o anel atinge a grade e cai distante da água. Trata-se de uma analogia evidente à bola de tênis acertando o topo da rede, conforme vemos na cena inicial do filme, na qual o protagonista anuncia:

O homem que disse “Eu prefiro ter sorte do que ser bom” sabia muito sobre a vida. As pessoas têm medo de encarar como grande parte dela depende da sorte. É assustador pensar que tantas coisas estão fora de

controle. Existem momentos em um jogo em que a bola toca a rede e, por um segundo, ela pode ir para o outro lado ou voltar para o seu. Com um pouco de sorte, ela vai para o outro lado, e você ganha. Ou talvez não, e você perde (PONTO, 2005).

O anel que fica retido na grade torna-se a prova que absolve Chris em vez de condená-lo (como a analogia com a bola de tênis parecia indicar), graças ao traficante que, de modo totalmente fortuito, tomou o anel para si. Desse modo, o protagonista termina novamente agraciado pela sorte e a cena final mostra a família (ele, esposa, filho recém-nascido e sogros) retornando da maternidade, celebrando a chegada de uma nova vida.

Como em *Crimes e pecados*, que Woody Allen filmou em 1989, *Match point* faz referência a *Crime e castigo* de Dostoiévski. Mas enquanto no romance a personagem se recompõe pela expiação de seu pecado, negando a premissa niilista que motiva o duplo assassinato, em *Match point* o mesmo duplo assassinato, e por motivos muito próximos ao do romance, é justificado como um *efeito colateral*, um meio para se atingir o objetivo pretendido. Assim, apesar do crime, o culpado fica sem castigo.

É o que explicita uma cena próxima do fim do filme, quando o protagonista se depara, de madrugada, com o fantasma de sua amante Nola e da vizinha idosa. Após o alerta de sua antiga amante de que ele havia deixado pistas e que seria preso, Chris responde que isso seria o mais “apropriado”, pois indicaria um sinal de justiça, uma esperança, por menor que fosse, de que existe sentido na existência. Mas a justiça não vem e a tese de uma existência sem sentido prevalece. Ao ser questionado sobre a razão de ter matado a idosa, Chris diz que foi um *efeito colateral* e menciona Sófocles: “às vezes, o melhor é nem ter nascido” (PONTO, 2005).

Tal passagem se encontra em *Édipo em Colono* e vem expressa pelo coro:

Não ser nascido prevalece a todo argumento.
Mas, posto que se vem à luz,
tornar célere para lá, de onde
se veio, é o melhor a fazer (SÓFOCLES apud ZANIRATTO, 2003, p. 83,
versos 1224-1227).

Nietzsche recupera a ideia, mas a coloca na boca de Sileno, mestre de Dioniso, que teria respondido a Midas quando inquirido sobre o que era melhor para o homem:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

O tema também aparece no *Eclesiastes* (BÍBLIA, 1993, 4: 2-3): “Pelo que tenho por mais felizes os que já morreram, mais do que os que ainda vivem; porém mais que uns e outros tenho por feliz aquele que ainda não nasceu”. Brás Cubas, nas *Memórias póstumas*, livro de cabeceira de Woody Allen, diz algo parecido: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1990, p. 144), afirmação que, diga-se de passagem, exemplifica bem o imaginário trágico machadiano, que apresenta sempre o pior da existência sem nenhuma censura moral ou de outra ordem, afirmando-a por meio do humor que é característico de sua obra (ALMEIDA, 2015a). Podemos elencar ainda a máxima de Emil Cioran (2010), em *Do inconveniente de ter nascido*, segundo a qual ao nascer perdemos o mesmo que quando morremos, ou seja, tudo.

Independente do contexto, todos esses casos reafirmam a ausência de razão para existir, o que torna qualquer defesa racional da vida desnecessária e inútil. A ideia de que o pior da existência não é a morte, o assassinato ou qualquer outra maldade que possamos fazer, mas a própria existência – o fato de nascer para morrer – não deve ser confundida com uma visão pessimista. O que pode vir a ser pessimista é a possível reação, geralmente de desilusão, diante desse aspecto trágico da existência. São duas, em última análise, as reações possíveis: de um lado, afirmação incondicional da vida (filosofia trágica); de outro, a invenção de qualquer valor ou sentido abstrato pela negação do que se mostra desagradável.

É pela primeira via, da afirmação trágica, que se delinea o *leitmotiv* da fábula contada em *Match point* (2005): a vida é regida pelo acaso. Não há um

sistema de mérito ou de justiça, apenas sorte – e seus “efeitos colaterais”, como o azar da vizinha que nada tinha a ver com a história. Vale sublinhar que não está em jogo aqui a decisão do protagonista em cometer o duplo homicídio – que, de resto, poderia ter lhe rendido uma vida inteira na prisão –, mas sim a questão mais ampla do acaso que culminou na ausência de punição. Nesse sentido, a argúcia de Woody Allen consiste em mostrar que o “engano” não ocorreu por parte de Chris cujo castigo não veio a acontecer, e sim por parte do espectador que, como o fantasma de Nola, talvez esperasse por um desfecho mais “adequado” à gravidade do delito.

Ora, essa adequação esperada requer um sentido implícito e mais precisamente determinados valores morais. Um dos aspectos da filosofia trágica, porém, consiste na inexistência de qualquer princípio externo ao real (como deus, justiça, verdade etc.) que possa ser invocado para compreender o real. Sob esse viés, os valores e significados que cotidianamente atribuímos aos fatos não os constituem e tampouco são inerentes ao mundo, pois são de ordem antropomórfica, ou seja, derivam do olhar humano sobre o mundo. Daí não se deduz, no entanto, que os significados e valores simplesmente não existem – o que seria tão absurdo quanto dizer que não há comunicação humana –, e sim que a existência do mundo e de todas as coisas não é diretamente afetada por nossos valores e significados.

Trata-se do contrário da noção de *contingência* ou *consequência*, que no âmbito moral indica o desencadeamento, a partir da ação humana, de certa recompensa ou castigo. Tal noção, como se sabe, foi amplamente explorada por Dostoiévski: a possibilidade de um crime sem castigo, sem remorsos e sem responsabilidade se resume à máxima niilista “sem Deus tudo é permitido”. Ou ainda na problemática do indivíduo bondoso, puro e santo que numa sociedade corrompida aparece como vítima ingênua, socialmente inadequada: *O idiota*. Em ambos os casos, pressupõe-se que o valor ético depende das consequências de uma ação.

Recorremos, em contrapartida, ao argumento nietzschiano, em sua *Genealogia da moral* (NIETZSCHE, 1998, II, § 1), segundo o qual ao longo de quase toda a história humana teria vigorado a brutalidade da “moralidade dos

costumes”, ou seja, uma moral na qual o “bom” é o que é prescrito pelos costumes e tudo que é feito com base na imprevisibilidade da vontade individual é encarado como imoral. Tal moralidade tem como objetivo imediato, segundo Nietzsche, tornar o indivíduo previsível, uniforme.

Numa visada mais ampla, trata-se de dizer que, se valores não são fatos do mundo – pois não há como encontrar, factualmente, o bem/mal em si –, as consequências de uma ação não interferem na moralidade dos costumes. Tomemos, por exemplo, a ação da caridade, que costumeiramente é associada a valores como filantropia e altruísmo. Se nada garante quais serão as consequências dessa ação, então “o que mais vale é a intenção”, ou seja, os valores atribuídos às ações dependem menos das consequências do que dos próprios valores previamente dados. Segue-se disso que, em suma, a moral estabelece o que pode e o que não pode ser aceito, evitado, desejado etc. A moral não se preocupa em diferenciar o que existe e o que não existe; em vez disso, ela opta deliberadamente por combater aspectos indesejáveis do que existe, mesmo que para isso precise inventar o que não existe.

A filosofia trágica opõe-se aos intentos de uma filosofia metafísica e moral, porque entende que a bondade e a maldade, a necessidade e a liberdade, o sentido e o sem sentido, as ideias e as ideologias não expressam qualquer aspecto do real; mais claramente, são estratégias para evitá-lo (OLIVA, 2001, p. 24). Nenhum valor, portanto, é capaz de determinar as consequências de uma ação, sobretudo no caso da ação geral de existir: tal como uma pedra atirada no ar, estamos submetidos a uma força que nos leva inevitavelmente a um mesmo fim. Esta força, por sua vez, não subsiste fora do mundo, mas *coincide* com ele, sendo nada mais que outro nome para o acaso da existência em sua absoluta indiferença para com a vida, a morte, os acontecimentos e os sentidos todos que atribuímos a eles.

A noção trágica de que a existência é indiferente aos valores que a ela atribuímos não implica, contudo, a defesa de uma não significação geral das coisas, isto é, a moral do niilismo. Pelo contrário, solicita o reconhecimento de que é tão somente na valoração – ou *revaloração*, em termos nietzschianos – que reside

nossa “margem de manobra” em relação ao mundo: ou a aceitação plena de sua facticidade, ou a aceitação de certos fatos e não de outros. Em outras palavras, a escolha da aprovação ou reprovação é, em última instância, a única ação ética disponível ao indivíduo, já que em relação à existência como um todo nenhuma ação humana é capaz de alterar suas condições existenciais.

É nesses termos que Nietzsche pensava na noção de *eterno retorno*: uma disposição de desejar indistintamente todas as coisas, tanto as piores como as melhores. Sob esse prisma, bem e mal são indiferentes, pois aparecem sempre conjugados, interdependentes e ancorados a uma determinada moral, sem jamais constituírem um fato ou algo passível de fundamentação. Uma vez que o próprio existir é tão desnecessário quanto injustificável, o pensador trágico “não tem argumento algum para invocar em favor da existência, continua perfeitamente incapaz de dizer por que e em vista de que ele vive – e no entanto acha, doravante, a vida indiscutível e eternamente desejável” (ROSSET, 2000, p. 27).

Cumpramos reiterarmos que nada aqui nos permite “justificar” moralmente um homicídio ou um adultério; não são as ações ou intenções que estão em jogo afinal, e sim a postura que assumimos em relação ao que acontece, ao que existe, ao que se vive. O pensamento trágico, portanto, nada tem a ver com uma conduta inconsequente (tudo vale porque nada vale), tampouco com uma passividade conformista (nada vale porque tudo vale). Quando vimos anteriormente que os valores são alheios à noção moral de consequência, não significa que não haja consequência alguma nas ações, mas apenas que uma coisa não determina a outra. Embora não haja, por exemplo, nenhuma garantia de recompensa a quem ajuda quem precisa, ou de castigo a quem deprecia o próximo, na ordem dos costumes os efeitos morais dessas atitudes já residem nelas mesmas: a recompensa da ajuda é a própria ação de ajudar, o castigo da depreciação é a própria ação de depreciar.

Valores inventados, enfim. Para o pensamento trágico, interessa mais a disposição do indivíduo em relação à existência como um todo. Assim, passando ao largo da esfera dos costumes, a questão ética na filosofia trágica é menos prescritiva do que descritiva: uma vez informados dos fatos do mundo (a morte

é certa e não há nada que interfira no acaso da existência), podemos escolher acomodá-los aos nossos desejos ou, ao contrário, orientar nossos desejos conforme se mostram os fatos. Logo, recusa-se o que se mostra desagradável ou aprova-se de forma incondicional a existência.

Claro que, em termos morais, nenhuma escolha é melhor que outra; se ambas conduzem a um mesmo fim, tanto faz o que se escolhe. Entretanto, no intervalo que dura uma existência individual, a negação seletiva de certos fatos em nome de qualquer natureza, ideal ou valor moral conduz inevitavelmente a um sofrimento que seria evitável. Afinal, se não há nada que possa nos assegurar que a vida seja regida por qualquer coisa além dela mesma, ela se impõe independentemente do modo como nos dispomos contra ou a favor de determinados fatos.

É nesse sentido que Woody Allen (apud LAX, 2008, p. 172) afirma que “a escolha está impregnada em nós. O sangue escolhe viver”. Se nada do que fazemos, pensamos, acreditamos etc. pode interferir no que é, no acaso daquilo que nos é dado a viver, resta-nos o exercício constante de aprovação da vida sem outro fim senão a própria vontade de viver. Esse ponto nos conduz a retomar a poética narrativa de *Match point* (2005): trata-se de uma fábula que não contém uma proposta ética definida de antemão, mas que põe em evidência o acaso, a imprevisibilidade da vida e a ausência de sentido/valor inerentes.

Tal configuração poética logra em sintetizar a filosofia de Woody Allen conforme o próprio cineasta sentenciou (Ibid., p. 174). Ao mostrar que não há nenhum sentido a ser buscado no mundo, Allen não propõe que a existência seja vã e sem interesse ou que nos falte qualquer razão de viver. A questão é que nada falta à existência – ela é, ao contrário, *demasiada*, pois ela se basta, impondo a presença inelutável do acaso, que igualmente não repousa sobre fundamento algum. Dessa constatação deriva o principal elemento da filosofia de Woody Allen: a aprovação incondicional da existência, inclusive em seus aspectos mais dolorosos, desagradáveis e indigestos. Não porque haja algum tipo de prazer na dor, mas pela condição mesma de uma aprovação incondicional, que é, ao afirmar a vida, afirmá-la integralmente, com sua crueldade, efemeridade e finitude.

Considerações finais

O objetivo a que nos propusemos neste artigo é, mais do que propor (mais) uma interpretação filosófica de *Match point*, demonstrar como tal película sintetiza o imaginário trágico de Woody Allen. Observamos que este não se dá somente pela constatação da “falta de sentido da vida e o horror da existência” (LAX, 2008, p. 402), mas principalmente pela aprovação incondicional dessa existência.

Assim como o cinema não se restringe a um enunciado moral, mas é capaz de tocar nos registros estético, filosófico, poético etc., algumas obras fílmicas possibilitam levantar interpretações não atreladas necessariamente ao discurso, implícito ou explícito, enunciado na tela. No caso de Woody Allen, encontramos sem dificuldade um horizonte trágico que convoca a escolha da aprovação. Não que ideias metafísicas ou moralistas sejam totalmente ausentes em suas obras, mas elas sempre se volatizam mediante o jogo das ocasiões e a revelação do acaso: esperanças que convivem com desilusões, crenças que se imbricam nas contradições humanas, mazelas que se imiscuem à alegria de viver. Sua motivação criativa, com efeito, parece consistir em fazer com que o trágico – que é sempre e por todos vivido – seja (re)visto, (re)apresentado e evidenciado, em vez de escondido, ignorado ou negado.

Em seus filmes, a representação de realidades desagradáveis jamais de realiza com pinceladas de indignação, revolta ou desaprovação, mas se figura com tintas carregadas de indiferença e, principalmente, humor – além do prazer inegável da criação cinematográfica, que se confunde com uma quase obsessão de produzir um filme por ano. A proliferação de discursos filosóficos, o gosto pela digressão existencial, o estilo dramático e irônico da narrativa são indícios de que, no cerne da obra de Woody Allen, subsiste uma tensão irresoluta entre o que há de pior da vida e o desejo de vivê-la, expressão de uma aprovação trágica. Afinal, “aos olhos da lógica do pior, a aprovação incondicional é com efeito, simultaneamente, a condição necessária das filosofias verdadeiramente trágicas e o signo que permite reconhecê-las imediatamente” (ROSSET, 1989, p. 51).

Referências

A ROSA púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Produção: Charles H. Joffe e Jack Rollins. Intérpretes: Mia Farrow; Jeff Daniels; Danny Aiello; Dianne Wiest e outros. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Orion Pictures, 1985. (82 min.), son., color., 35 mm.

ALMEIDA, R. Meia-noite em Paris. In: ALMEIDA, R.; FERREIRA-SANTOS, M. *Cinema e contemporaneidade*. São Paulo: Képos, 2012. p. 39-52.

_____. *O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha*. São Paulo: Képos, 2015a.

_____. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese (Livre Docência em Cultura e Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo: FEUSP, 2015b.

_____. Cinema e educação: fundamentos e perspectivas. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 33, p. 1-28, 2017.

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1990.

BECCARI, M. *Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design*. Teresópolis: 2AB, 2016.

BÍBLIA. A. T. *Eclesiastes* 4: 2-3. Trad. João Ferreira de Almeida revista e atualizada. 1993. Disponível em: <<https://goo.gl/cpporm>>. Acesso em: 11 out. 2017.

CIORAN, E. M. *Do inconveniente de ter nascido*. Lisboa: Letra Livre, 2010.

CRIMES e pecados. Direção: Woody Allen. Produção: Charles H. Joffe e Jack Rollins. Intérpretes: Martin Landau; Woody Allen; Bill Bernstein e outros. Roteiro: Woody Allen. Los Angeles: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, 1989. (104 min.), son., color., 35 mm.

DELEUZE, G. *Cinema: imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAX, E. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAGIA ao luar. Direção: Woody Allen. Produção: Ronald L. Chez. Intérpretes: Colin Firth; Emma Stone; Marcia Gay Harden e outros. Roteiro: Woody Allen. Londres: Dippermouth Productions, 2014. (97 min.), son., color., 35 mm.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Produção: Javier Méndez. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Kathy Bates e outros. Roteiro: Woody Allen. Barcelona: Mediapro; Versátil Cinema; Gravier Productions; Pontchartrain Productions; TV3, 2011. (94 min.), son., color., 35 mm.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 101-117.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVA, R. H. *El saber trágico: de Nietzsche a Rosset*. Madrid: Laberinto, 2001.

PONTO final: *Match point*. Direção: Woody Allen. Produção: Stephen Tenenbaum. Intérpretes: Scarlett Johansson; Jonathan Rhys Meyers; Emily Mortimer e outros. Roteiro: Woody Allen. Londres: BBC Films; Thema Production; Jada Productions; Kudu Films, 2005. (124 min.), son., color., 35 mm.

REIA-BAPTISTA, V. Estudos fílmicos: o estado da Arte (e da Ciência). In: SOPCOM, 4., 2005, Faro. *Livro de Actas*. Faro: Universidade do Algarve, jun. 2005. p. 1029-1033. Disponível em: <<https://goo.gl/h6HeLY>>. Acesso em: 10 maio 2017.

RICOEUR, P. *Hermenêutica e ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.

ROSSET, C. *A lógica do pior: elementos para uma filosofia trágica*. Tradução Fernando J. F. Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *Alegria: a força maior*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000. (Coleção Conexões).

SCHEMBRI, J. Words from Woody. *The Age*, mar. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/Evsoe5>>. Acesso em: 10 maio 2017.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

ZANIRATTO, C. P. *Tradução, comentário e notas de Édipo em Colono de Sófocles*. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2003.

submetido em: 14 maio 2017 | aprovado em: 26 maio 2017

Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração¹

Agency in the cinematic conspiracy thrillers

*Temenuga Trifonova*²

1 Este artigo foi publicado originalmente na revista *SubStance*, v. 41, n. 3, 2012. Tradução do inglês: Sílvia Anaz. Agradecimentos [Acknowledgment] Trifonova, Temenuga. "Agency in the Cinematic Conspiracy Thriller." *SubStance* 41.3 (2012): 109-126. © by the Board of Regents of the University of Wisconsin System. Reprinted courtesy of the University of Wisconsin Press.

2 Professora de cinema e artes midiáticas na School of the Arts, Media, Performance & Design da York University. Foi professora na Universidade da Califórnia e na Universidade de New Brunswick. Doutora em teoria estética, filosofia e literatura pela State University of New York. Autora dos livros *Warped Minds: Cinema and Psychopathology* (Amsterdam University Press, 2014), *European Film Theory* (Routledge, 2008) e *The Image in French Philosophy* (Rodopi, 2007). E-mail: temenuga@yorku.ca.

Resumo

Os thrillers de conspiração contribuem para a negação da agência na cultura contemporânea, deixando assim a paranoia como a “estrutura de sentimento” dominante? São esses filmes supersimplificações irracionais ou conseguem chamar atenção para as complexidades da nova ordem mundial? Este artigo examina as mudanças de representação da agência nos recentes thrillers de conspiração. O argumento aqui utilizado é que os thrillers de conspiração contemporâneos apontam para um crescimento da incerteza sobre questões de causalidade, responsabilidade e agência, e para a rotinização da conspiração.

Palavras-chave

Cinema, thrillers de conspiração, agência, paranoia.

Abstract

Do conspiracy thrillers contribute to the denial of agency in contemporary culture thereby rendering paranoia as its dominant ‘structure of feeling’? Are they irrational oversimplifications or do they call attention to the complexities of the new global order? This paper examines recent conspiracy thrillers in terms of changing representations of agency. I argue that contemporary conspiracy thrillers testify to a growing uncertainty about issues of causality, responsibility, and agency, and to the routinization of conspiracy.

Keywords

Cinema, thrillers of conspiracy, agency, paranoia.

Alimentados pelo escândalo de Watergate, pela desilusão pós-Vietnã e pelo ceticismo do público diante do relatório da Comissão Warren³, os thrillers de conspiração nos anos 1970 colocaram o complô dentro dos governos e das corporações, mudando o foco da paranoia individual para a das instituições. Filmes como *Sob o domínio do mal* (*The Manchurian candidate*), *Klute: o passado condena* (*Klute*), *A trama* (*The parallax view*), *Todos os homens do Presidente* (*All the President's men*) e *Três dias do Condor* (*Three days of the Condor*) forneceram “resoluções textuais para traumas sócio-históricos inadequadamente explicados” (BOYD; PALMER, 2006, p. 85), tematizando a impotência individual frente ao controle institucional onipresente. Os thrillers de sociedades de vigilância dos anos 1990 – *Mera coincidência* (*Wag the dog*), *Vidas em jogo* (*The game*), *O Show de Truman* (*The Truman Show*), *Matrix* (*The Matrix*), *13º andar* (*The thirteenth floor*), *A vida em preto e branco* (*Pleasantville*) – responderam com uma paranoia engendrada por uma realidade saturada de mídias. Thrillers de conspiração mais recentes – *Ponto de vista* (*Vantage point*), *O Código da Vinci* (*The Da Vinci Code*), *Anjos e Demônios* (*Angels and demons*), *Trama internacional* (*The international*), *A origem* (*Inception*), *Salt* (*Salt*), *Quebra de confiança* (*Breach*), *O informante* (*The insider*), *O jardineiro fiel* (*The constant gardener*), *Syriana: a indústria do petróleo* (*Syriana*) – apontam para uma crescente incerteza sobre questões de causalidade, responsabilidade e agência, assim como para a rotinização da conspiração.

Como Peter Knight tem discutido, a paranoia contemporânea é

menos uma reação isolada frente a um ocasional abuso de poder e mais uma questão de lógica – produto de uma rotina de processos corporativos aparentemente benignos, como o armazenamento de dados dos consumidores nas compras com cartão de crédito, visitas a websites etc. (KNIGHT, 2001, p. 35).

3 Nota do tradutor: comissão constituída pelo presidente Lyndon Johnson, em 1963, para investigar o assassinato do presidente John F. Kennedy, cujo relatório controverso concluiu que Lee Harvey Oswald agiu sozinho para matar Kennedy, assim como Jack Ruby agiu sozinho para matar Oswald.

A mudança cultural transformou o que previamente era considerado psicopatologia – por exemplo, múltiplas personalidades e paranoia – em um fenômeno cultural⁴. Como já argui em outro artigo (TRIFONOVA, 2010), personalidades duplas e múltiplas deixam o modelo de confinamento das doenças mentais do século XIX e gradualmente ganham um significado filosófico, cultural ou metafórico mais geral: nas últimas décadas, Hollywood tomou emprestada a linguagem sintomática da personalidade múltipla ou dupla – caracterizada por trauma, perda de memória e apagões – para criar o que aparenta ser um novo gênero de filme estruturado em torno de múltiplas – roubadas, assumidas ou equivocadas – realidades, identidades ou temporalidades.

Similarmente, enquanto a paranoia clínica costuma ser uma resposta irracional, a paranoia cultural é crescentemente vista como inerente à estrutura da nova economia global ou como uma resposta racional, uma *prática social* pela qual um sujeito *desempoderado* tenta se posicionar em relação ao mundo político e social (PRATT, 2001, p. 36). Assim, thrillers contemporâneos sobre conspiração geopolítica *tomam emprestada* a linguagem da paranoia clínica para dramatizar um novo tipo de conspiração, a *conspiração estrutural: uma conspiração sem conspiração*.

Há várias tentativas de explicar o domínio da conspiração na cultura contemporânea. Em *Paranoia and modernity*, John Farrell argumenta que o discurso crítico francês dominante no pós-guerra (Sartre, Althusser, Lacan, Foucault), que descreveu “formas de agência, teleologia ou intencionalidade – discurso, capital, poder – [como] simultaneamente incluídas e alienadas, totalmente íntimas ainda que totalmente diferentes”, naturalizou a paranoia e consolidou a visão de que somos “vítimas de relações sociais de um poder inescapavelmente manipulador

4 Em 1907, Emil Kraepelin abordou as doenças mentais como metáforas sociais: “L'étude de la folie ne nous dévoile pas seulement une quantité de lois générales; elle nous ouvre encore des aperçus profonds sur l'histoire du développement de l'esprit humain, que nous envisagions l'individu en soi ou la race tout entière; elle ne donne enfin la clef grâce à laquelle nous serons en état de comprendre les nombreuses manifestations intellectuelle, morales, religieuses et artistique de notre vie sociale” (KRAEPELIN, 1907).

e incomensurável” (FARRELL, 2006, p. 4). Intelectuais franceses do pós-guerra, seguindo as trilhas de Nietzsche, Marx e Freud,

aprofundaram a filosofia da suspeita: para Sartre, a contemplação do outro impõe uma experiência fundamental de alienação; para Althusser, o discurso de responsabilidade é uma instância primária da ideologia; para Lacan, a própria linguagem é a fonte de nossa submissão artificial ao Pai; e, para Foucault, um poder alheio e não localizável infiltra-se em cada partícula de nosso ser social (FARRELL, 2006, p. 4).

Em *The geopolitical aesthetic*, Jameson examina “a figuração da conspiração como uma tentativa [inconsciente] [...] para pensar um sistema tão vasto que não pode ser incluído nas categorias da percepção desenvolvidas natural e historicamente, com as quais os seres humanos normalmente se orientam” (JAMESON, 1995, p. 1-2). Na medida em que o texto conspiratório representa um esforço coletivo e inconsciente para nos orientar cognitivamente no capitalismo tardio, ele indica nossa falha em pensar a totalidade (social/coletiva e epistemológica). “Na paralisia ampla do imaginário coletivo e social”, escreve Jameson, a conspiração tem adquirido nova significância, “como uma estrutura narrativa capaz de reunir os componentes mínimos básicos: uma rede potencialmente infinita [o coletivo] junto com uma explicação plausível de sua invisibilidade [o epistemológico]” (JAMESON, 1995, p. 9). Ele lê a centralidade da conspiração na cultura do capitalismo tardio como uma resposta a (assim como um sintoma de) nossa crescente inabilidade para compreender a totalidade, para reconciliar nossa experiência de um mundo globalizado, no qual tudo parece conectado, com nossa inabilidade de entender o mundo via nossas tradicionais e agora obsoletas noções de causalidade e agência, isto é, nossa incapacidade em mapear cognitivamente o mundo⁵. É na tentativa de preencher a dupla função de expressar o coletivo e o epistemológico que a estrutura alegórica da conspiração cria novos *dilemas representacionais*. Teorias da conspiração fornecem “um senso compensatório da localização histórica” –

5 Jameson empresta o termo “mapa cognitivo” da obra *The Image of the City*, do geógrafo Kevin Lynch, para descrever o fenômeno no qual as pessoas dão sentido aos arredores urbanos.

mapa cognitivo – que está ausente da vida cotidiana (JAMESON, 1995, p. 20). Isso contribui para o aumentado senso de espaço – e a importância da arquitetura – nos filmes sobre conspiração: a incapacidade do sujeito para se posicionar no sistema econômico do capitalismo contemporâneo torna-se deslocada ou revelada na espacialidade aumentada dos textos conspiratórios⁶.

Os thrillers sobre conspiração mais recentes continuam a trazer a espacialidade aumentada dos filmes dos anos 1970, embora o conteúdo hermenêutico esteja diferentemente espacializado: compare a cavernosa central telefônica em *Três dias do Condor* (*Three days of Condor*), que fornece uma confirmação visual de “que linhas e cabos telefônicos e suas interconexões seguem-nos em todos os lugares, duplicando as ruas e prédios do mundo social visível com um secundário mundo secreto subterrâneo” (JAMESON, 1995, p. 15), ou os sombrios caminhos elevados sobre a sala de convenções na famosa sequência final de *A trama* (*The parallax view*), com os tipos de espaço que se proliferam nos roteiros de conspiração recentes: em *Trama internacional*, a sede transparente do banco ou o museu Guggenheim, uma estrutura circular que nega a invisibilidade tanto para os agentes da conspiração como para o herói ao expô-los; em *A intérprete* (*The interpreter*), a sede da ONU, na qual o assassinato político pode ser forjado de qualquer uma das cabines dos intérpretes localizadas no entorno da tribuna principal. A simultânea expansão e encolhimento do mundo no qual vivemos não é mais visualizada em termos espaciais claros (como acima e abaixo), ou em termos do visível/invisível (por exemplo, expondo a conspiração secreta). O visual e a *visibilidade* narrativa da conspiração nos filmes recentes, os quais indicam uma negação ou um deslocamento da agência, têm feito crescer um novo tipo de conspiração, a *conspiração sem conspiração*. Expor a conspiração não envolve apenas *entender*, mas sim *decodificar* a verdade: o entendimento ético e político se submete à expertise técnica, seja para decifrar códigos (*O Código Da Vinci*;

6 Peter Knight (2001) critica a teoria de Jameson por ser *muito determinista* ou *muito veemente*: no mapa cognitivo pobre de cada um, Jameson sempre encontra uma razão econômica reprimida, isto é, ele parece insinuar que há de fato um plano – no senso narrativo – que está sendo acobertado (como, por exemplo, uma conspiração do sistema financeiro no filme *Trama Internacional*).

Anjos e Demônios), traduzir palavras (*A intérprete*), isolar inconsistências nos elementos visuais de um sonho (*A origem*), identificar os usos de diferentes tipos de tecnologia de vigilância (*Inimigo de Estado*) ou identificar diferenças entre registros do mesmo evento (*Ponto de vista*).

Como a conspiração foi construída em termos de invisibilidade e dissimulação, sua exposição permaneceu uma possibilidade; embora, visibilidade/transparência resulte na velha noção de conspiração obsoleta. Se *Trama internacional* incorpora o princípio da visibilidade/transparência na imagem proeminente da sede transparente do Banco Internacional de Negócios e Crédito (IBBC, na sigla em inglês), *A origem* nos oferece seu equivalente mental na vida mental transparente do protagonista: não apenas ele usufrui de acesso total a sua vida consciente e subconsciente, mas outros podem fazer um *tour* por seu consciente, assim como ele o pode fazer pelos dos outros. A visibilidade/transparência da conspiração nos filmes recentes manifesta-se de três formas: (1) promiscuidade actancial; (2) multiplicação de conspirações dentro das conspirações e (3) promiscuidade estrutural (conspiração sem conspiração).

Promiscuidade actancial

Segundo Jameson, nossa falha em expressar o novo relacionamento do indivíduo com o mundo social sob as condições do capitalismo tardio é refletida na persistência de tecnologias anacrônicas, obviamente incomensuráveis, com a nova paisagem pós-industrial, da qual os thrillers dos anos 1970 já eram uma parte: a regressão para uma tecnologia relativamente arcaica e fora de moda em *Todos os homens do Presidente* – representada pelo telefone – sugere que não encontramos formas apropriadas de representação para expressar o novo relacionamento do indivíduo com o mundo social. Encontramos regressão similar para uma tecnologia anacrônica – refletindo talvez uma inabilidade similar para imaginar os relacionamentos do sujeito no mundo social – no thriller ultra escorregadio *Trama internacional*. Arquitetonicamente, o filme move-se do ultramoderno (Berlim), através do ultramoderno combinado com a elegância do fim do século (Milão),

para o clássico moderno e dilapidado (Nova York: Guggenheim, ruas da cidade e distrito policial) e chega até o antigo (Istambul: Grande Bazar). O moderno clássico (Guggenheim) e outros prédios modernos (sede do banco etc.) enfatizam o contraste visual entre o conglomerado multinacional dominador e o *desempoderamento* individual⁷. Nas palavras do diretor, esse é um mundo claustrofóbico, limpo, distinto, perfeitamente em foco, aparentemente indestrutível, projetado para atender aos interesses daqueles que planejaram esse mundo, não para as pessoas que vivem nele. O filme termina mostrando os telhados do Grande Bazar, historicamente o maior mercado do mundo, sem um único administrador, e o seu oposto equivalente atual, o banco privado que domina todo o mundo. A sede do IBBC (filmada no prédio da Autostadt Volkswagen) é representada por um edifício imponente feito inteiramente de vidro, transparente, mas ao mesmo tempo invisível, uma vez que reflete tudo ao seu redor: ele recusa-se precisamente a expor-se a nós. Parece com um espaço ilimitado, mas é limitado: o banco é transparente, mas sua transparência é falsa. Ele cria a ilusão de que suas maquinações são legais, de que suas conspirações são autorizadas precisamente porque elas não são escondidas. Dentro do velho modelo de paranoia segura, o fato de que algo está escondido, de que há um segredo, pressupõe um ponto de vista a partir do qual o segredo possa ser exposto. No novo modelo de conspiração de Tykwer, no entanto, a distinção entre visível e invisível desaparece, e com isso a possibilidade de um lugar a partir do qual alguém possa opor-se ao sistema. Se tudo é visível, transparente, não deve haver segredos, nem conspiração, nem nada a ser exposto.

Para Jameson, o problema fundamental das “novas representações globalizantes” é a incomensurabilidade entre o sujeito individual e a “rede coletiva da ordem social escondida” (JAMESON, 1995, p. 33): o problema do thriller de conspiração está em representar essas duas incomensurabilidades, a individual e a social. Se o thriller procura convencer-nos de que no capitalismo tardio os

7 Os edifícios sedes do IBBC e do District Attorney são visualmente contrastados com os ambientes anacrônicos, acolhedores e encardidos, no estilo anos 1970, da polícia de Nova York, onde os detetives continuam a trabalhar do jeito antigo: em seus desgastados escritórios, cercados por arquivos de papel e sem nenhum computador por perto.

estados conspiratórios já estão entre nós, de que eles são reais, o problema da agência torna-se preeminente. Jameson recorre à semiótica da narrativa de Greimas, especificamente à noção de uma função actancial, que não corresponde a um personagem individual na narrativa:

Vários personagens nomeados ou "reais" podem possivelmente compartilhar uma agência actancial singular (tal qual a do vilão, por exemplo), enquanto, por outro lado, um dado personagem oficial na superfície do texto narrativo pode, sob certas circunstâncias, mover-se de uma posição actancial para uma totalmente diferente (JAMESON, 1995, p. 33).

O thriller de conspiração empresta "os padrões actanciais usualmente convencionais de subgêneros, tais como as histórias de detetive, girando em torno do triângulo formado por detetive, vítima e assassino", enquanto os planos conspiratórios devem encontrar um jeito de colocar juntas as duas ordens incomensuráveis: o detetive individual e o social/coletivo (o detetive é um indivíduo e o assassino é o coletivo), um tipo de "joint venture entre a vítima e o perpetrador" (JAMESON, 1995, p. 33). O plano conspiratório traz esses dois polos opostos por meio de espelhos, velocidade e rotação (JAMESON, 1995, p. 33), isto é, criando efeitos especulares (por exemplo, os agentes duplos) e *rodando* o personagem, que permanece *o mesmo* enquanto suas funções actanciais mudam (de detetive para vítima, de vítima para assassino e de assassino de volta às anteriores). Por meio do método de rotação, o indivíduo não é mais um indivíduo e torna-se socializado:

Pretende-se uma coletivização do indivíduo tanto quanto seja possível: não mais uma vítima individual, mas um grupo de vítimas; não mais um único vilão, mas uma rede onipresente de vilania; não mais um detetive com um perfil específico, mas alguém que deslize por dentro de tudo isso apenas como qualquer outro possa fazer (JAMESON, 1995, p. 34).

A rotação das funções actanciais entre os mesmos personagens torna a atribuição da agência difícil (logo, *conspiração sem conspiração*), entretanto, impossível de negar (logo, *conspiração sem vítima*):

Talvez, na verdade, seja essa estrutura narrativa profunda – mais do que qualquer realidade clínica de *estado da consciência* – que define o ideograma que atualmente carrega o nome de paranoia na mente popular. Tal estrutura não elimina a categoria do personagem individual. [...] Mais do que isso, ela transcende aquela categoria guardando-a e ainda subjetivando-a em um momento de deslocamento estrutural por meio do qual os atores fisicamente permanecem de algum modo os mesmos enquanto suas funções actanciais mudam incessantemente por debaixo deles (JAMESON, 1995, p. 34).

Personagens supostamente representando forças opostas na narrativa têm a chance de preencher as mesmas funções actanciais: o conspirador é também a vítima da conspiração, e o herói buscando expor a conspiração é inevitavelmente implicado nela. Por exemplo, em *A trama*, o personagem patológico de Frady “é funcional e é sistematicamente retornado à narrativa [...] tudo que o equipa para penetrar na organização também o torna vulnerável a manipulações posteriores” (JAMESON, 1995, p. 59). A motivação de Frady é “superdeterminada pelo crime [que ele está investigando]. Em algum imenso hegelianismo pós-moderno, as estruturas contaminam os campos do sujeito e do objeto da mesma forma, fazendo-os infinitamente substituíveis por transformações infinitas um no outro” (JAMESON, 1995, p. 60-61).

Vamos olhar alguns exemplos recentes de promiscuidade actancial, começando com *Salt*. A história pessoal da personagem Salt é um jogo sem fim de assumir diferentes identidades. O treinamento para fazer dela uma espiã é tão bem-sucedido que, em vez de torná-la uma russa que finge ser uma americana, ela torna-se uma americana que finge ser uma russa tentando passar-se por americana. A incessante troca de identidades de Salt ao longo do filme não é apenas um efeito de gênero para nos manter tentando adivinhar até o final: ela mesma não sabe quem é e onde sua lealdade encontra-se. Nem mesmo sua última troca – de uma espiã russa (de volta?) a uma americana – tem um sentido de finalização. Nenhuma explicação clara é dada sobre por que ela repentinamente muda de lado; na verdade, sua prolongada e determinada luta para agarrar o presidente americano pode ser lida, simultaneamente, de duas maneiras opostas:

ela realmente quer matá-lo, mas, no último momento, quando percebe que a outra agente da Agência Central de Inteligência (CIA, na sigla em inglês) lançará mísseis nucleares contra a Rússia, ela subitamente muda de lado; ou ela muda de lado bem antes (quando vê Orlov matar seu marido) e, então, segue com o plano de fingir ainda estar trabalhando para os russos, mas, na verdade, infiltra-se na Casa Branca para evitar o assassinato do presidente americano.

Ao longo do filme, ela alterna entre funções actanciais política e eticamente opostas: dependendo de quando ela se identifica ou não como espiã russa ou americana, ela alterna entre os papéis de vítima e assassina, e algumas vezes parece ocupar ambas as posições ao mesmo tempo. Uma vez que sua identidade é reversível e intercambiável, é impossível julgar suas ações a partir de uma perspectiva ética ou política; o significado de suas ações não é inerente a elas mesmas, mas depende de a percebermos ou não, a qualquer momento, como uma vítima ou como uma assassina. Uma vez que ela está sempre no modo de fingir ser, fingir fingir, fingir não fingir ou não fingir fingir, suas ações tornam-se significativas apenas em retrospecto, mas, quando ela atualiza a explanação retrospectiva de suas ações no passado, ela já havia seguido em frente e assumido outra identidade, de forma que a explicação não permanece mais como verdadeira. As ações de Salt não podem ser atribuídas a ela: ela é nada, a não ser uma infinita oscilação entre funções actanciais mutuamente exclusivas. Esse constante salto para trás e para a frente entre *ser* ou *não ser* (russa/americana) é *resolvido* com a reviravolta externa final: acreditamos que ela não pode ser uma espiã russa simplesmente porque sua colega, outra agente da CIA, é revelada como a *verdadeira* espiã russa. O final esclarece a irrelevância ética e política de suas mudanças de funções actanciais e, conseqüentemente, da conspiração sobre a qual todo o filme foi construído.

Inimigo de Estado (1998) começa com o assassinato de um congressista norte-americano que se opunha ao Ato de Privacidade e Segurança nas Telecomunicações, que um certo membro da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos (NSA, na sigla em inglês) quer ver aprovado no Congresso.

Will Smith interpreta Dean, um advogado correto e com um casamento feliz, que acaba virando alvo, sendo perseguido e espionado por agentes impiedosos da NSA graças a uma inadvertida testemunha do assassinato que jogou dentro da mala dele a única peça de evidência do crime. *Inimigo de Estado* pergunta se o preço a se pagar pela segurança nacional é o de sacrificar os direitos de liberdade civil dos cidadãos. Enquanto o filme parece criticar a sociedade de vigilância, o *cidadão inocente*, que acidentalmente torna-se um *inimigo do Estado*, descobre a conspiração da NSA com a ajuda de um ex-perito em vigilância da própria NSA, usando a mesma tecnologia de vigilância que Dean condena como violadora dos direitos civis. As investigações não requerem um ato de entendimento ou reflexão, mas sim encontrar um *expert* que use o mesmo código no qual a conspiração se baseia. O mesmo acontece em *Quebra de confiança* (2007), no qual a descoberta de quem é o conspirador depende de usar os mesmos métodos dele: o protagonista é forçado a tornar-se um agente duplo com o objetivo de expor um espião infiltrado no Departamento Federal de Investigação (FBI, na sigla em inglês).

O fechamento da narrativa é um dos problemas fundamentais que emergem do texto conspiratório: uma das formas a que os filmes recorrem para assegurar um *efeito-fechamento* são o espaço e a espacialidade (JAMESON, 1995, p. 31). A análise de Jameson sobre *Videodrome* (1983) demonstra como o enredo nos conduz através de diferentes espaços urbanos, esperando cobrir paisagens urbanas inteiras e tocando em todos os pontos: esse "fechamento espacial é formalmente necessário precisamente porque a própria narrativa não pode conhecer nenhum fechamento ou conclusão desse tipo" (JAMESON, 1995, p. 32). Ao cobrir todos os pontos da paisagem urbana, cria-se a impressão que todas as conexões intangíveis (a conspiração, a totalidade) se fazem visíveis/tangíveis. Quanto mais exaustiva ou aumentada é a espacialidade de um filme – como ocorre, por exemplo, nas narrativas que mesclam *thriller* de conspiração e relatos de viagem (*travelogue*) –, mais desesperada é a necessidade de criar uma impressão de que o fechamento foi realizado mais no nível espacial do que no narrativo. Em *Trama internacional*, o enredo segue os passos de Salinger, um agente da Interpol, e de um promotor

público americano para mostrar como eles investigam a corrupção dentro do IBBC, um banco comercial fictício que atende ao crime organizado, a governantes corruptos, a banqueiros e a comerciantes de armas. Embora Salinger trabalhe para a Interpol, ele é representado como um guerreiro solitário insatisfeito com a burocratização dos serviços de inteligência. A investigação de Salinger o leva até um funcionário do IBBC, um ex-comunista radical que trabalhou para a Stasi⁸. Salinger tenta compreender por que um homem que lutou contra os demônios do capitalismo por trinta anos decidiu passar seus últimos dias trabalhando para a IBBC, que representa tudo contra o que lutou. O homem explica que a própria instituição para a qual Salinger trabalha garante a segurança do banco, porque todo mundo está envolvido: CIA, cartel colombiano de tráfico de drogas, crime organizado russo, governos da China, Alemanha, Estados Unidos etc. – todos necessitam de um banco como o IBBC para atender a seus interesses. O filme deixa claro que a conspiração torna operacionais todas as outras instituições, incluindo aquela para a qual o herói trabalha. Diferentes organizações – banco, Interpol e outras instituições de inteligência e de cumprimento da lei – compartilham a mesma estrutura, isto é, são todas corporações. Mesmo os prédios que as abrigam são estruturalmente similares, imponentes e impessoais; o edifício sede do IBBC é visualmente indistinguível de todos os prédios de vidro que abrigam os escritórios da Promotoria Pública em Nova York. Se Salinger quer desmascarar o banco, ele não pode fazê-lo de dentro dos limites de seu sistema de justiça: ele tem que agir como um vigilante e fazer justiça com as próprias mãos, sem depender da ajuda da Promotoria. Apenas quando está prestes a assassinar o presidente do banco ele é *salvo* desse difícil dilema ético por outro assassino, que mata o executivo em seu lugar. A crítica de Salinger ao sistema, assim como a de Frady, em *A trama*, é cooptada pelo sistema: ele está à beira de se tornar um assassino semelhante aos assassinos empregados pelo poder conspirador que ele quer expor⁹.

8 Nota do tradutor: polícia secreta e agência de inteligência da antiga República Democrática Alemã (Alemanha Oriental).

9 Os próprios conspiradores (funcionários e dirigentes do IBBC) não são representados como criminosos, mas simplesmente como pragmáticos homens de negócios fazendo seu trabalho.

A multiplicação das conspirações dentro das conspirações

O enredo de *Ponto de vista* (2008) centra-se no plano de assassinato do presidente dos Estados Unidos durante um encontro internacional sobre terrorismo global em Salamanca. O filme segue o mesmo evento – a tentativa de assassinato – a partir de vários pontos de vista diferentes. As primeiras partes são consistentemente filmadas a partir de distintos pontos de vista, sendo o último decididamente onisciente. A premissa do filme é que a única razão que faz com que não entendamos o que está acontecendo é que temos um ponto de vista parcial, mas, assim que conhecermos todo o quadro – o qual o filme fornece por meio de diferentes estruturas de ponto de vista –, entenderemos tudo. O primeiro ponto de vista a partir do qual a história é contada é o da mídia (uma estação de TV que cobre o evento); o segundo é o do guarda-costas leal ao presidente; o terceiro é o de um agente da polícia local; o quarto é o de um turista americano que está filmando o evento; e o quinto é o do próprio presidente. A história real permanece de certa forma vaga, apesar da acumulação de múltiplos pontos de vista. Várias semanas antes, os americanos haviam sido informados sobre uma brigada local que pretendia fazer um atentado usando uma bomba contrabandeada do Marrocos. Quando os americanos capturam os homens, o grupo busca vingança. Os conselheiros do presidente tentam persuadi-lo a atacar um dos campos *terroristas* da brigada no Marrocos, mas ele se recusa a ordenar o ataque. Nossa primeira impressão é que o governo está conspirando contra o presidente para forçá-lo a voltar atrás em seus planos antiterroristas e a atacar o Marrocos. No entanto, descobrimos gradualmente que o assassinato foi forjado, isto é, que a conspiração de que suspeitávamos era falsa, meramente uma cobertura para a *real conspiração*. O deslocamento da agência, o eclipse da responsabilidade política e a impossibilidade de atribuir uma ação a um executor são dramatizados no falso assassinato do presidente, o qual é impressionantemente executado por ninguém: o líder da operação terrorista ativa com um controle remoto a arma, *matando* o duplo do presidente e criando assim a *ilusão* de um atirador solitário. Apesar da multiplicação de pontos de vista, que criam a ilusão de múltiplas conspirações

dentro da conspiração, o filme é em última instância estruturado em torno de uma ausência: uma conspiração sem uma vítima e sem um perpetrador.

Muitos thrillers recentes seguem o mesmo modelo: em *A intérprete*, uma conspiração revela-se ser de mentira; em *Salt*, a espiã americana apenas aparenta ser soviética (ou vice-versa); em *A origem*, seus sonhos apenas parecem ser seus, mas, na verdade, foram planejados por alguém; em *O Código Da Vinci*, a Opus Dei apenas parece uma conspiração de assassinos, mas os reais assassinos pertencem a um outro grupo secreto dentro da Opus Dei; em *Quebra de confiança*, Eric O'Neil parece ser um espião, que, na verdade, é um espião (Eric finge ser um espião como Hansen, mas, na realidade, ele é um agente que se torna um espião, pois é contratado para espionar Hansen). O velho estilo de paranoia projeta intencionalidade e agência onde não há nada: o paranoico acredita que eventos fortuitos são, na verdade, propositalmente relacionados e permeados com uma intenção. Ele se considera enfraquecido e projeta todo o poder fora dele. No entanto, a proliferação de conspirações dentro de conspirações serve para defletir o poder de forma que, transparente ou intencionalmente, não possa ser atribuído a nenhum indivíduo ou agente coletivo. A multiplicação de conspirações distorce as hermenêuticas da suspeita: mais do que distinguir a verdade da mentira, o protagonista deve agora distinguir a *vida real* (a conspiração interna, a conspiração dentro da conspiração) da *falsa mentira* (a conspiração externa), que é paradoxalmente redimida, retroativamente, como *verdade*.

Em *O Código Da Vinci*, um assassinato dentro do Louvre e pistas nas obras de Leonardo Da Vinci levam à descoberta de um mistério religioso protegido por uma sociedade secreta de dois mil anos, um mistério que pode sacudir as fundações da cristandade. *O Código da Vinci* aparenta, na superfície, ter suas raízes na velha versão da paranoia entendida em termos de transparência e invisibilidade. Quando o simbologista dr. Langdon pergunta, durante uma palestra na universidade, "como nós penetramos séculos de distorção histórica para encontrar a verdade original?", o filme espera que pensemos a conspiração em termos de encobrimento da verdade. A conspiração no núcleo do filme é de uma natureza religiosa, embora suas implicações

políticas e sociais sejam fáceis de estimar. No entanto, a investigação do Dr. Langdon sobre a conspiração religiosa no centro da história em nada lembra as investigações dos primeiros thrillers de conspiração. Aqui, descobrir a conspiração não é uma questão de revelar as intenções ou planos de um grupo ou de uma organização secretos; ao contrário, a investigação assume a forma de uma reconstrução histórica através da interpretação das representações (obras de arte). Langdon engaja-se em uma questão duplamente mediada pela verdade: uma reinterpretação da história por meio da reinterpretação das obras de arte. Ele não está investigando a realidade; ele está investigando um código, uma linguagem simbólica (pintura), com a finalidade de reinterpretar outro código, outra linguagem simbólica (religião). O detetive assume o papel de um historiador; ele revisita os registros históricos com a perspectiva de relê-los. Diferentemente dos primeiros thrillers, nos quais o detetive estava engajado em ler os eventos como eles aconteceram, o relacionamento de Langdon com a conspiração que ele está tentando expor é mediado por obras de arte. Expor a conspiração agora inclui outra coisa: alcançar um metanível em que não é mais suficiente ler a realidade, mas sim relê-la, reinterpretá-la e corrigir leituras anteriores: o detetive está (re)lendo representações da história, porque ele perdeu o acesso imediato à história/realidade/experiência. Embora a busca pela correta interpretação dos signos tenha amplas implicações políticas – tendo a ver com as desigualdades de gêneros, a natureza da fé e a autoridade da Igreja –, o filme põe em primeiro plano o próprio ato de interpretação: o foco está em ler signos mais do que ler intenções e motivos. Conseqüentemente, os dois detetives sociais no filme não são jornalistas investigativos (como eram em *Três dias do Condor* ou em *Todos os homens do Presidente*) cuja primeira obrigação é para com o público, mas sim dois especialistas, um simbologista e uma criptógrafa, altamente especializados na interpretação de um mundo hermético de símbolos.

A conspiração é fundada em termos de uma luta entre ciência e superstição, entre secular e sagrado. Diferentemente daqueles que eles estão investigando – e daqueles que os perseguem –, os detetives sociais são cientistas e céticos: a criptógrafa explicitamente afirma que não acredita em Deus, enquanto Langdon

refere-se à história do Santo Graal e dos Cavaleiros Templários como *mitos*. No entanto, sua busca secular pela verdade, a qual inicialmente justifica-se como uma desmontagem crítica da grande narrativa da fé, termina reafirmando o que esperava rejeitar. Quando a verdade da conspiração é finalmente exposta, as fundações do cristianismo não são destruídas, mas, pelo contrário, são fortalecidas: o simbologista, supostamente a voz da razão e da ciência, expressa a esperança de que seus achados levem mais ao renascimento da fé do que à sua extinção. Assim, o herói, que pretendia revelar a conspiração sobre a qual o cristianismo foi erigido, acaba legitimando o cristianismo como uma grande narrativa em bases mais fortes ao criar a ilusão de que aquelas bases foram reexaminadas cientificamente. Langdon aposta na razão e no ceticismo secular para reinventar a fé: sua crítica é eventualmente cooptada pela grande narrativa – a conspiração – para prover a ilusão de uma fé com bases racionais e empíricas. Ao longo do filme, Langdon observa que “a mente vê o que escolhe ver”. Assim ele explica por que muitas pessoas fracassam ao não perceber a imagem de Maria Madalena na pintura *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci. Essa é uma descrição mais ou menos acurada de como a mente paranoica funciona: ela projeta sentido e intenção onde não há. Esse tipo de entendimento projetivo descreve o ato de revelar a verdade da representação (ver Maria Madalena na pintura, transformando o que costuma ser invisível em visível) e o ato de má interpretação (a razão pela qual ninguém a viu na pintura é que fomos cegados por convenções duradouras e explicações autorizadas historicamente). Assim, ocultar a verdade e revelá-la são atos derivados do mesmo tipo de entendimento paranoico do mundo: ver conexões onde não existem, ver o que a mente escolhe (quer) ver. A demonstração última da derrota da razão secular diante da grande narrativa ressuscitada da cristandade é a imagem de Langdon, ajoelhado como um dos Cavaleiros Templários, sobre a tumba de Maria Madalena, localizada sob nada menos que o Museu do Louvre. Em vez de questionar a autoridade da Igreja na Terra, o detetive social meramente questiona a ficção sobre a qual tal autoridade se estabelece; é um problema de distinguir entre a ficção real/correta e a falsa/equivocada, entre a história real

(Cristo é humano) e a falsa (Cristo é divino), mais do que questionar a quais interesses tais ficções servem antes de tudo. A paranoia orientadora da história não é motivada pelo medo de que o que acreditamos possa ser uma mentira, mas sim pelo medo de que possa não haver nada no que acreditar. A investigação dos mistérios da doutrina religiosa não significa uma ameaça à fonte do poder da Igreja na Terra, mas precisamente evitar uma crise da fé. Após passar todo o filme buscando evidências empíricas da humanidade de Jesus, Langdon pergunta ao final: “por que ele tem de ser humano ou divino?”. O que importa é no que alguém acredita, mesmo na ausência de evidência empírica (evidência de que a criptógrafa é a última descendente viva de Jesus). A potencial *crise da fé* que a Igreja enfrenta, como resultado da descoberta da conspiração contra o Priorado de Sião, tem, no fim, consequência nenhuma. Não importa se o poder da Igreja na Terra é baseado em uma mentira ou em evidências empíricas. Em *O Código da Vinci*, assim como em *Salt* e *A origem*, a premissa da história – de que há uma distinção significativa a ser feita entre espões americanos e soviéticos (política), entre experiências reais e simuladas (ontologia), entre humano e divino (religião) – é no final dispensada como irrelevante.

Embora a história foque nas conspirações religiosas, ela sugere que outras instituições (polícia e instituições financeiras e artísticas) também estejam envolvidas: o detetive policial perseguindo os protagonistas é um membro da Opus Dei; os segredos do Priorado são mantidos em um cofre de um banco suíço; os restos mortais de Maria Madalena estão escondidos sob uma das instituições de arte mais importantes do mundo, o Museu do Louvre. A lei, o banco e o museu de arte estão todos implicados em esconder ou revelar a *verdade* sobre a mortalidade de Jesus: a lei esconde, instituições financeiras fornecem acesso, as obras de arte a revelam. É essa divisão do trabalho que torna possível para os detetives sociais assegurar suas agências no final: a lei suprime a verdade de forma que o agente individual parece não ter poder para revelá-la, no entanto, a verdade é localizada no campo das representações (é uma questão de interpretar corretamente as obras de arte), que servem, assim, para reinvestir o sujeito com a ilusão de poder.

A proliferação de conspirações dentro de conspirações serve para deslocar o poder de tal forma que ele não possa intencional e responsabilmente ser atribuído a nenhum agente individual ou coletivo em particular. Primeiro, a Igreja é a fonte única do poder conspiratório. No entanto, no curso da investigação, os detetives descobrem duas facções opostas dentro da Igreja: a Opus Dei e o Priorado de Sião. Agora a história desvia nossa atenção da Igreja conspirando (ou manipulando) contra todos para focar na conspiração da Opus Dei contra o Priorado de Sião. Somos distraídos uma segunda vez quando os detetives descobrem que os homens que são responsáveis pelo assassinato dos membros do Priorado não pertencem à Opus Dei, mas a um grupo secreto dentro da Opus Dei, o Conselho das Sombras. Assim, o filme muda a ênfase da investigação da instituição da Igreja para a investigação da conspiração interna nessa instituição. A Igreja é, dessa forma, mais uma vítima de conspirações internas do que a fonte da própria conspiração. A instituição oscila entre duas funções actanciais diferentes: é conspiradora e vítima da conspiração. O mesmo se aplica aos indivíduos: Langdon é o detetive descobrindo a conspiração, mas ele é também um conspirador, porquanto compartilha a linguagem da conspiração que está tentando desvendar. É unicamente por saber ler a linguagem simbólica da Igreja que ele está habilitado a descobrir a conspiração *escrita* na mesma linguagem. A fragmentação interna da conspiração (a Igreja) nas facções postas cria a impressão de que a Igreja não desfruta de um poder absoluto. A Igreja aparece agora querendo ocultar e querendo revelar seu segredo: a conspiração é (re) imaginada como que se prejudicando ou se desconstruindo, como ocultamento na revelação e revelação no ocultamento. Na verdade, o filme perniciosamente sugere que a conspiração automaticamente – inevitavelmente – revela-se.

Em *Anjos e Demônios* (2009), a investigação transcorre tendo como pano de fundo outra glamorosa atração turística: no lugar de Paris entra Roma. A investigação da conspiração é, mais uma vez, apresentada não como uma questão de revelar os motivos das várias partes envolvidas, mas como um tipo de jogo; os detetives sociais seguem as pistas e, graças aos seus conhecimentos

sobre os códigos secretos – os ambigramas dos Illuminati –, podem descobrir a verdade. Enquanto a paranoia nos thrillers dos anos 1970 é estruturada em torno da revelação gradual dos grupos ou organizações secretos, no filme que adapta a obra de Dan Brown, a existência de sociedades secretas é postulada desde o começo como parte da exposição: elas sempre existiram e continuam a existir atualmente, mesmo que acreditemos que elas tenham desaparecido. A conspiração é então usada para (re)encantar um mundo secular e desolado. A conspiração torna-se parte da trama: ela não é construída em termos de motivos, agendas ou poderes secretos e desconhecidos, mas meramente em termos da história. Assim, o que é secreto ou conspiratório sobre os Illuminati não é que não conhecemos sua existência ou o que querem (Langdon fornece um rápido relato histórico sobre essas questões no começo do filme); a única coisa secreta ou conspiratória sobre eles é sua repentina e anacrônica reaparição no contexto de um mundo racional e secular. Como vimos, *O Código Da Vinci* apaga as distinções entre fé e razão sobre as quais a história é presumivelmente embasada: um detetive secular investiga questões de fé apenas para provar-se o maior crente de todos. Similarmente, em *Anjos e Demônios*, a Igreja é supostamente a principal fonte de conspiração (ela conspira contra o público em geral para intencionalmente manter em segredo certos achados científicos), mas, no fim, os cientistas e ateístas (o simbologista e a física) trabalham juntos com a Igreja para revelar uma segunda conspiração dentro da própria Igreja (o camerlengo ressuscita os Illuminati com a esperança de forçar a Igreja a ser mais conservadora, endurecendo suas posições em relação à ciência). Essa estratégia de desvendar uma segunda conspiração dentro da instituição que supostamente é a principal conspiradora (igreja, banco etc.) oculta a culpabilidade da Igreja e, de forma perversa, legitima isso ao *apresentá-la como vítima da conspiração*.

Ambas as adaptações de Dan Brown postulam a existência de sociedades secretas – e, assim, conspirações – desde o começo da narrativa, o que contribui para sua falha em produzir qualquer tipo de inquietação epistemológica, política, ontológica ou ética na audiência. Uma vez que uma suposta conspiração secreta

é proposta como real, ela não tem de ser revelada: os filmes podem criar a ilusão de que a revelação dos segredos está em andamento enquanto, na realidade, os segredos expõem-se desde o início (e são verificados por um especialista), apenas para se ocultarem novamente. Desvendar a conspiração é apenas uma questão de aprender como ler os signos corretamente: a compreensão é reduzida a uma decifração de códigos, os quais estão visíveis a todos (em pinturas, catedrais, igrejas etc.), mas acessíveis apenas aos detetives sociais especializados.

Em *A origem*, Leonardo DiCaprio interpreta Dom Cobb, um espião corporativo cujo trabalho consiste em extrair secretamente informações de alto valor comercial das mentes inconscientes de seus alvos, enquanto eles estão adormecidos e sonhando. Após o suicídio de sua esposa, caso no qual ele é o principal suspeito, Cobb é forçado a deixar sua casa e filhos. Ele tem a chance de ter sua vida de volta se conseguir cumprir uma missão quase impossível: plantar uma ideia no subconsciente de um alvo. Gradualmente, recebemos as peças para montar o passado de Cobb: descobrimos que Moll, sua esposa, e ele trabalhavam juntos no planejamento do próprio mundo-sonho. Ele plantou na mente de Moll a ideia de que o mundo dela não era real, e ela permaneceu com isso mesmo após voltarem para a realidade: ela estava convencida de que seus sonhos eram a realidade e de que a realidade era um sonho. O que permaneceu constante nos dois mundos – realidade e sonho – foi a dúvida da personagem: quando a personagem duvida ontologicamente de ambos os mundos, a distinção entre eles é apagada. *A origem* termina com a mesma mensagem, propositadamente ambígua, que *Salt*: o incessante giro do pião de Cobb sugere que ele pode ainda estar sonhando, assim como a verdadeira natureza/lealdade de Salt permanece obscura. Aqui a teoria da conspiração desliza em direção a algo mais: a questão já não é se “há uma intenção por trás daquilo que parece ser um evento aleatório”, mas sim se “o evento é real ou sonhado”. Todavia, uma vez que a premissa do filme tem a ver com plantar ideias, a questão da agência é posta outra vez em destaque: como atribuímos um ato particular a um agente particular? Como sabemos a real origem da ação de alguém, sendo que novas tecnologias abrem um vão

entre pensamentos e ações? Se um pensamento não é meu, pode a ação que eu desempenhei em resposta a esse pensamento ser ainda considerada minha?

A equipe de Cobb conspira contra Robert Fischer, plantando uma ideia em sua mente; mais importante, no entanto, é que o *subconsciente de Cobb conspira contra si mesmo* quando recusa ser reprimido e assombrado por cada um de seus sonhos, incluindo os mundos sonhados que ele planejou para os outros. O típico paranoico imagina, equivocadamente, que tudo ao seu redor está relacionado consigo, ao passo que, no caso de Cobb, tudo – incluindo os sonhos de outras pessoas – é, na verdade, sobre si. Enquanto na paranoia convencional a questão é se pode haver um sentido secreto por detrás dos eventos, *A origem* parece ir um passo além: podem os significados serem algo que não segredos? Podem as coisas no mundo público, no mundo que compartilhamos com os outros, terem significados que não são coloridos pelos desejos e medos do mais privado e subconsciente *self*?

Uma das mais fascinantes passagens no filme é aquela na qual Cobb instrui Ariadne sobre como fazer o *design* de um sonho. O arquiteto é chamado de *o sonhador*: ele constrói o mundo e então equipa os sujeitos que o povoarão com suas projeções subconscientes. O sonhador também projeta um *cofre* especial, no qual as mentes dos sujeitos guardam automaticamente as informações mais secretas e privadas. A equipe de Cobb, então, quebra e rouba o conteúdo desse cofre. A premissa é que a equipe não pode acessar diretamente a mente do sujeito e descobrir seus segredos mais profundos: eles primeiro têm de criar um *lugar* (o cofre). Isso implica que haveria uma impossibilidade de acesso aos segredos, e talvez nem segredos haveria, se o sonhador/arquiteto não desenhasse primeiro um lugar para isso. A menos que eles estejam guardados em algum lugar, segredos não existem. O sonhador cria o subconsciente; se o sonhador não prever um cofre, presumivelmente a mente do indivíduo não sentirá a necessidade de esconder algo secreto lá. O ato de origem (*inception*) funciona assim como uma profecia autorrealizada: o sonhador (que o é significativamente, não o *sujeito* sonhador) cria o espaço do inconsciente, e a mente sonhadora do indivíduo automaticamente

divide-se em consciente e subconsciente. Paradoxalmente, o sonho não é mais posicionado como inconsciente em contraste com a realidade desperta; em vez disso, o sonho é realidade, uma realidade construída dentro do que há de mais profundamente secreto, o subconsciente, que se expõe precisamente quando quer se esconder (no cofre). Isso é possível apenas se o sujeito verdadeiramente souber que ele está sonhando, se estiver ciente de que tudo em seu sonho é visível e é motivado por essa consciência de criar outro lugar escondido, o *cofre*.

Assim, precisamente porque o subconsciente de Cobb conspira contra ele, retornando continuamente para assombrá-lo e recusando-se a ser reprimido, Cobb mantém total controle sobre toda sua vida mental, consciente, subconsciente e inconsciente. Não há nada em sua vida mental a que ele não tenha acesso ou de que ele não esteja ciente ou que tenha esquecido. Cobb é um especialista em implantar ideias nas mentes de outras pessoas – isto é, em mapear, monitorar e manipular suas vidas interiores –, especialmente porque ele é tão bom em explorar sua própria vida interior. É porque ele funciona como sua melhor câmera de vigilância que Cobb sabe que não pode confiar em si mesmo para projetar os sonhos de outras pessoas, com medo de contaminá-los com seu próprio subconsciente. Apesar de sua absoluta transparência consigo mesmo e de sua consciência dos diferentes níveis de sua vida mental, a única garantia de que ele não é vítima de uma conspiração – de que seus próprios desejos e medos subconscientes e inconscientes não conspiram contra si –, é um objeto externo, um pião, que ele mesmo escolheu, mas que presumivelmente estabelece a realidade ou a irreabilidade dos eventos independentemente dele.

A arquitetura paradoxal do sonho visualiza o colapso do privado dentro do público: a escada infinita (Escada de Penrose), fechada sobre si mesma em um loop infinito – um infinito circunscrito, que é infinito não por causa de sua extensão, mas precisamente por que colapsa sobre si mesma –, espaço sem distância (assim como a imagem de duas enormes portas de vidro na ponte de Paris, as quais, quando fechadas, produzem uma série de infinitas reflexões de qualquer coisa que apareça entre elas). A arquitetura do sonho revela a reversibilidade

do infinito e do finito no reino privado, o que se compara à reversibilidade do visível e do invisível no reino público: ambos apontam para o desaparecimento do segredo e, assim, da alta possibilidade do desvelamento.

Promiscuidade estrutural

Paralela à alternância do personagem – que parece permanecer o mesmo, ainda que mude entre diferentes, frequentemente opostas, funções actanciais –, está uma rotação de várias estruturas sociais que parecem permanecer diferentes, mesmo que suas formas básicas permaneçam as mesmas: a corporação. O formato da corporação agora existe independentemente de sua especificidade organizacional: negócios, política, religião e companhias farmacêuticas são todos estruturados da mesma forma. Isso resulta na negação da agência e na negação da – ou inabilidade de localizar – responsabilidade. Exatamente como ações (políticas e éticas) mutuamente exclusivas podem ser ao mesmo tempo atribuídas para um personagem único (desde que o personagem alterne entre diferentes funções actanciais), o mesmo formato de corporação, que se tornou sinônimo de conspiração, descreve qualquer tipo de estrutura social.

Enquanto os thrillers de conspiração dos anos 1970 ainda pressupunham um poder secreto conspiratório dotado de agência – conspiração que o herói solitário pelo menos tentará expor, seja ele bem-sucedido ou fracassado nisso –, nos thrillers de conspiração como *Traffic* (2000) e *Syriana* (2005), a conspiração não é mais um poder secreto, mas parte da estrutura das políticas e das relações globais contemporâneas. A noção de segredo fornece um alto grau de certeza epistemológica: ele não impede a possibilidade de conhecer ou descobrir a verdade. Pelo contrário, desde que em um mundo globalizado nem todos os aspectos de um fenômeno são imediatamente avaliados ou visíveis, o que permanece escondido permanece tão somente porque uma visão total é impossível, não porque há algum poder secreto sinistro propositadamente tentando nos prejudicar. Assim, enquanto nos primeiros filmes de conspiração o problema que o protagonista enfrentava era a falta de acesso à informação, nos thrillers de conspiração contemporâneos, o protagonista

tem um problema oposto: uma superabundância de informações e uma proliferação de conexões. Paranoia não é mais uma projeção irracional de conexões entre coisas que não estão realmente conectadas, porque agora as conexões projetadas pelo paranoico tornaram-se reais: não há detalhes insignificantes ou irrelevantes aos quais ele atribui indevida significância, e a conexão entre coisas não é mais imaginária, porque todas as coisas estão realmente interconectadas. Quando tudo pode ser considerado, simultaneamente, uma causa e um efeito de algo mais, o resultado não é um grande entendimento do mundo, mas uma retração mais profunda do mundo em direção à obscuridade ética, política, psicológica e epistemológica. Como apontado por Peter Knight, “tudo está conectado” pode funcionar como um princípio operatório não apenas para teorias da conspiração, mas também para epidemiologia, ecologia, teoria do risco, teoria dos sistemas, teoria da complexidade, teorias da conspiração... e intertextualidades (KNIGHT, 2001, p. 205). A conspiração descreve atualmente as estruturas da economia global, as quais alguns economistas consideram como uma forma de sistema complexo de auto-organização que é imprevisível e incontrolável (KNIGHT, 2001, p. 213). Modelos tradicionais de causalidade não dão conta de explicar sistemas auto-organizados complexos:

Não há mais uma correlação óbvia entre causa e efeito: pequenas causas podem produzir grandes efeitos sobre o sistema como um todo... Precisamente porque tudo está conectado é impossível trabalhar na linha de pensamento que uma coisa leva a outra (KNIGHT, 2001, p. 214).

Sistemas complexos são incontroláveis: “a coisa mais marcante sobre sistemas distribuídos não é o fato de que ninguém é o responsável, mas sim o fato de que eles agem como se existisse um plano inteligente por detrás de seus comportamentos” (KNIGHT, 2001, p. 215) – *conspiração sem conspiração*.

Em um mundo onde tudo está conectado, torna-se mais difícil mapear as precisas direções das influências e das conexões ou isolar eventos e indicar suas causas e efeitos específicos. O thriller geopolítico *Syriana* é um desses casos: o filme tenta mapear as conexões complexas, que unem as companhias petrolíferas, os escritórios de advocacia e os regimes do Oriente Médio, para explorar os efeitos

políticos, econômicos, legais e sociais da indústria petrolífera, à medida que eles são experimentados por um agente da CIA, um analista de energia, um promotor em Washington e um jovem trabalhador paquistanês que emigrou para um país árabe do Golfo Pérsico. Similarmente, *O informante* (1999) e *O jardineiro fiel* (2005) dramatizam as imbricações da política, do jornalismo e dos cuidados da saúde com interesses dos negócios, isto é, com a *corporatização* (rotinização) da conspiração. Uma vez que diferentes tipos de corpos políticos, econômicos e sociais compartilham a mesma forma corporativa, a conspiração não se refere mais a uma intenção secreta para prejudicar; em vez disso, “o discurso contemporâneo da conspiração dá expressão narrativa à possibilidade de conspiração sem conspiração, com a congruência de interesses próprios que podem apenas ser descritos como conspiratórios, mesmo quando sabemos que não há um plano deliberado” (KNIGHT, 2001, p. 32).

Conclusão

Segundo Anthony Vidler, estados afetivos que se tornam dominantes em um ponto particular da história refletem a cultura de seu tempo: melancolia foi um estado afetivo privilegiado no período do Romantismo; múltiplas personalidades ou histeria (no começo, não se distinguia múltiplas personalidades de histeria), na segunda metade do século XIX; esquizofrenia e depressão, no século XX (VIDLER, 2002). Na verdade, o retrabalho do gênero thriller de conspiração em *A origem* parece apontar qualitativamente para um novo tipo de paranoia. Enquanto o antigo tipo de paranoia perguntava “o que é o real? Qual é o motivo secreto por trás dos eventos ou ações?” – isto é, não estava em questão a autonomia do executor, mas apenas sua habilidade para interpretar corretamente a significância dos eventos/ações –, a questão em torno da qual *A Origem* gira é: “são minhas ações/pensamentos realmente minhas/meus?” – isto é, o que está em questão é a autonomia ou a agência do sujeito, mais do que a interpretação correta ou incorreta dos significados de suas ações. *A origem* leva a cooptação do privado pelo público ao seu extremo paradoxal, a infinita expansão do reino privado de alguém: a ideia de que qualquer significado fora é deixado para ser

preenchido pelo próprio subconsciente de alguém significa a extinção última do privado. Se os sonhos de outros são coloridos por meu subconsciente, o *self* tornou-se absolutamente poroso. Todos partilhamos o mesmo sonho, o mesmo subconsciente¹⁰: a paranoia deslocou-se para muito perto da esquizofrenia.

Podemos talvez entender a transformação genérica dentro dos thrillers de conspiração – o deslizamento da paranoia para a esquizofrenia – através da noção de *efeito looping* inerente a cada discurso. Em *Rewriting the soul* (1995), Hacking sustenta que a primeira personalidade múltipla epidêmica foi precipitada pela emergência das novas ciências da memória (psicologia e psiquiatria), na segunda metade do século XIX. Particularmente, ele atribui o crescimento de uma epidemia do *efeito looping* inerente a todo discurso à resposta à evolução do próprio discurso. Por conta de o objeto do discurso ser colocado sob novas descrições que não estavam originalmente disponíveis, o objeto como tal é modificado, ainda que levemente. Por exemplo, no caso da personalidade múltipla, o *efeito looping* refere-se à forma como o discurso do múltiplo contribuiu para a produção (a criação) dos múltiplos, que, por sua vez, aprenderam a comportar-se de um jeito em conformidade com os discursos que os tinham produzido. O aumento da instabilidade e da obscuridade dos critérios de diagnóstico na segunda metade do século XIX eventualmente criou as condições sob as quais se tornou possível o aumento do número de pessoas diagnosticadas como múltiplas.

Ao olhar para pelo menos as últimas décadas, parece-me que, mais do que encorajar o distanciado, vigilante ou regulatório olhar teorizado por Lisa Cartwright, a cultura e a ciência pública contemporânea têm contribuído na contínua eliminação da distinção entre saúde e doenças mentais. Na verdade, inovações tecnológicas recentes fizeram o mal funcionamento mental estar disponível para quem tenha interesse em experimentar virtualmente como é ser um esquizofrênico, por exemplo. Em 2007, fabricantes de drogas, psicólogos e psiquiatras reuniram-se na sede da Janssen Pharmaceutica, em Titusville, Nova Jersey (EUA), para criar

10 O contínuo processo da globalização tem claramente contribuído para essa reconceituação do *self* e da comunidade: a noção da internet como um banco de memória global compartilhado por todos já se tornou um clichê.

um novo tipo de experiência em realidade virtual, o *Mindstorm*, um simulador de realidade virtual 3D que permite aos usuários experimentar um dia padrão na vida de um esquizofrênico. É difícil não notar a incomum confluência entre a recente epidemia cinemática do múltiplo – o crescimento no número de filmes abordando múltiplas realidades, identidades ou temporalidades – e o contínuo crescimento na pesquisa experimental sobre memória e amnésia, que aparece então no próximo *blockbuster sobre memória*. Por exemplo, pesquisadores das universidades de Harvard e McGill têm trabalhado em uma droga para amnésia que bloqueia ou deleta memórias ruins. Em estudo publicado no *The Journal of Psychiatric Research*, a droga propranolol foi usada junto com terapia para abafar memórias traumáticas em pacientes vítimas de algum trauma. Que essa tenha sido a mesma premissa para o filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004) não me parece ser mera coincidência.

Os thrillers de conspiração contribuem para a negação da agência na cultura contemporânea, deixando assim a paranoia como sua estrutura dominante de sentimento? São eles supersimplificações irracionais ou chamam a atenção para as complexidades da nova ordem global e oferecem caminhos alternativos para entendê-la? Mark Fenster critica teorias da conspiração, primeiro, por fracassarem como uma prática política, porque “elas não oferecem um plano político efetivo, uma vez que o plano tem de ser acobertado” e, segundo, por basearem-se “sobre uma ideologia americana de um individualismo resistente” (apud KNIGHT, 2001, p. 21). Por outro lado, Jodi Dean recebe o texto conspiratório e sua paranoia frequente “como um sinal de saudável dissidência populista” (KNIGHT, 2001, p. 22)¹¹. Em *Intrigue: espionage and culture*, Allan Hepburn (2005) argumenta que é precisamente através do desestabilizar das noções tradicionais de causalidade, agência, responsabilidade e identidade que os textos conspiratórios engajam nosso imaginário político. Se “narrativas da

11 Baseando-se em suas leituras das análises de Habermas sobre a emergência da esfera pública, ela afirma que “o sigilo é o reverso necessário ao fato de existir um domínio público incontestado” e que, no momento, “a ideia de que o público tem o direito de saber, que a ordem pública depende do acesso completo à informação, coloca o secreto no coração do público” (KNIGHT, 2001, p. 29).

intriga são moldadas para satisfazer o desejo de saber como desejos relacionam ética e política” (HEPBURN, 2005, p. 23), então, Hepburn afirma, ignorância – e sua manifestação, a paranoia – funciona como uma resistência à ideologia. Precisamente através de sua ignorância, o detetive investigando a conspiração (e a audiência identificada com o detetive) resiste à ideologia, uma vez que ele não sabe o suficiente, mas é forçado, contudo, a agir. Ignorância e paranoia – agindo sem conhecer as consequências do ato de alguém¹² e agindo em resposta à crença do paranoico de que todo ato ou evento externo esconde um motivo ou intenção secreto – são, para Hepburn, “indispensáveis na fabricação de sujeitos políticos” (HEPBURN, 2005, p. 23). Imagino, no entanto, o que acontece quando as conexões que o sujeito paranoico projeta entre as coisas tornam-se reais, quando todas as coisas são, na verdade, interconectadas. Como atribuímos sentido a um mundo no qual não há mais espaço para conexões imaginadas ou projetadas, um mundo transparente que permanece opaco precisamente por conta de sua transparência? Se a conspiração costumava ser um mapa cognitivo pobre do homem em um mundo crescentemente complexo, o que acontece quando o mundo se torna indistinguível desse mapa?

Referências

BOYD, D.; PALMER, R. B. (Ed.). *After Hitchcock: influence, imitation and intertextuality*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FARRELL J. *Paranoia and modernity: Cervantes to Rousseau*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 2006.

12 Isso parece a mim personificar uma certa crença romântica em agir cegamente, mas de forma ética e correta: pense em Jason Bourne que, embora perca sua memória, encontra uma forma de agir eticamente e exonerar-se de seu passado.

HEPBURN, A. *Intrigue: espionage and culture*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2005.

JAMESON, F. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Londres: BFI Publishing, 1995.

KNIGHT, P. (Ed.). *Conspiracy culture: American paranoia from Kennedy to the X-files*. Nova York: Routledge, 2001.

KRAEPELIN, E. *Introduction à la psychiatrie clinique*. Paris: Vigot Frères, 1907.

LYNCH, K. *The image of the city*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

PRATT, R. *Projecting paranoia: conspiratorial visions in American film*. Lawrence: University Press of Kansas, 2001.

TRIFONOVA, T. Multiple personality and the discourse of the multiple in Hollywood cinema. *European Journal of American Culture*, v. 29, n. 2, p. 145-171, 2010.

VIDLER, A. *Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

submetido em: 09 ago. 2017 | aprovado em: 30 ago. 2017

Tomando decisões criativas nos estúdios da Hollywood contemporânea¹

Creative decision making within the contemporary Hollywood studios

Alexander G. Ross²

1 Este artigo foi originalmente publicado no *Journal of Screenwriting*, v. 2, n. 1, p. 99-116, jan. 2011. Tradução do inglês: Sílvia Anaz.

2 Produtor, agente e roteirista nos Estados Unidos e Reino Unido, onde é membro da British Academy (Bafta). Professor nos cursos de pós-graduação na Universidade de Cambridge e membro da Agência Executiva de Cultura, Educação e Audiovisual da União Europeia. Autor do livro *The confidential studio manual* (ROSS, 2007).

Resumo

Este artigo busca contribuir para o atual debate sobre os processos de tomada de decisões nos estúdios de Hollywood e do microgerenciamento do processo criativo com o objetivo de produzir filmes consistentemente lucrativos. O autor delinea o processo pelo qual os roteiros são submetidos aos estúdios para determinar a viabilidade deles para produção e como isso impacta na qualidade dos roteiros. Há questões persuasivas sobre se o atual modelo de negócios impossibilita narrativas culturais relevantes e definitivas, e como isso afeta a qualidade e a lucratividade dos filmes contemporâneos. Além de considerar a literatura existente sobre esse tópico, o artigo traz o saber de quinze anos de experiência do autor em Hollywood como roteirista, agente e produtor.

Palavras-chave

Cinema, roteiro, Hollywood, produção cinematográfica.

Abstract

This article seeks to contribute to the current debate about the decision-making process within the Hollywood studios and the marketing-driven quest to micromanage the creative process in order to manufacture more consistently profitable films. The author outlines the process to which scripts are subjected in order to determine their suitability for production and how this impacts the quality of the scripts. There are compelling questions about whether the current business model hinders relevant, definitive cultural narratives and how this affects both quality and profitability of contemporary films. In addition to considering the existing literature dealing with the topic, this article also draws on the author's fifteen-year experience in Hollywood as a screenwriter, agent and producer.

Keywords

Cinema, screenwriting, Hollywood, film production.

Na articulação de um contraponto crítico à presunção automitologizante da venerável *fábrica de sonhos* de Hollywood, deve-se reconhecer que os efeitos potencialmente subversivos e coercivos de um filme podem ser sutilmente revelados em textos e texturas cuidadosamente sobrepostas. Contudo, para alcançar uma análise integral verdadeiramente abrangente, um estudioso deve voltar-se também para os processos de tomada de decisões utilizados pelos estúdios e analisar questões como: o que torna um filme paradigmático e quem decide (dar o sinal verde para) fazer os filmes – decisões de gosto e artísticas inseridas no imponente contexto econômico e financeiro da indústria do entretenimento.

Este artigo foca justamente nas importantes conexões entre a qualidade do roteiro e o sucesso do filme.

No exame do sistema de controle de qualidade que os estúdios de Hollywood têm usado desde o começo dos anos 1980 para averiguar o potencial que um roteiro tem para produção, deve-se investigar a hierarquia do processo de tomada de decisões que determina quais tipos de filmes são feitos e os vários fatores que progressivamente afetam esse processo. Pode-se também indagar se parâmetros criativos menos restritivos levariam a filmes mais baratos e, conseqüentemente, mais lucrativos, que apelariam mais convincentemente, em termos de gosto estético, a uma audiência na qual não apenas a demografia importa, mas também a crescente disposição para rejeitar tendências estéticas dogmáticas, elitistas, populares, convencionais e confortáveis. Este artigo vê o efeito prejudicial sobre originalidade como o resultado direto de um processo criativo corporativo que persistentemente homogeneíza os resultados criativos dos estúdios com o objetivo de aplacar a aversão a risco dos acionistas. Ele procura também expandir as fronteiras da investigação, especificamente para compreender os danos colaterais desse processo, como a asfixia da criatividade do roteirista, o espectro de autocensura e a preponderância de fórmulas para os roteiros. Assim, toma-se como ponto de partida a questão proposta por Knudsen (2005, p. 7):

Talvez a noção de uns poucos que ainda pensam ser os árbitros do gosto e da qualidade a partir de uma posição central [...] seja ultrapassada

e possivelmente mostrada como contraprodutiva. A história das artes e das ciências não tem nos mostrado que quase todos os inovadores surgem fora da moldura institucional centralizada e são frequentemente ignorados, quando não rejeitados, pelas mesmas pessoas que proclamam ser árbitros da qualidade e do gosto?³

A dialética diz respeito a se o processo de tomada de decisão por um comitê, como é feita hoje nos estúdios, é (ou não) a solução mais efetiva. Sem dúvida, grandes personalidades artísticas, de Charlie Chaplin a Quentin Tarantino, foram inovadoras, pois que deixaram a estrutura convencional e partiram para redefinir os parâmetros do fazer cinema em suas respectivas épocas. Atualmente, uma consequência da crescente complexidade do processo de produção de filmes nos estúdios em Hollywood tem sido inibir a entrada de talentos independentes similares, restringindo a integração vital de DNA novo e criativo ao sistema. Em uma sequência silogística tipo *Ardil-22*⁴, um diretor ou escritor neófito raramente obterá atenção de um estúdio a menos que faça um filme que obtenha considerável sucesso financeiro. Enquanto alguns podem arguir que é responsabilidade do setor independente fazer filmes dirigindo o discurso para a sociedade contemporânea mais eloquentemente, a verdade é que produtoras independentes têm sido incrivelmente inábeis em aumentar os recursos para marketing e publicidade com o objetivo de promover seus lançamentos nos cinemas (ainda que possam recorrer à TV aberta ou a cabo, Internet e *home video* para gerar receitas). Sem uma plataforma de marketing viável, um filme não pode realizar seu potencial financeiro e a carreira de um jovem cineasta raramente progride.

Por exemplo, Biskind (2005) observa que a Miramax⁵ durante seus 31 anos de história fez vários filmes serem sucesso de bilheteria, implementando

3 Segundo Pierre Bourdieu (1984, p. 231), gosto é um sistema de classificação que governa o relacionamento com capital objetificado. Ele argumenta que mudanças no sistema de mercadorias induzem uma mudança nos gostos e que uma mudança nos gostos levará à transformação no campo da produção – neste caso, nos filmes.

4 *Ardil-22* (*Catch-22*) é o título do romance de Joseph Heller, em que a expressão *Ardil-22* é usada para designar uma situação sem saída, em que prevalece uma contraditória lógica circular [Nota do tradutor].

5 A Miramax foi fundada em Nova York, em 1979, como uma distribuidora e em seguida tornou-se uma produtora. Foi considerada durante muito tempo a mais importante produtora de filmes independentes.

técnicas de marketing extremamente criativas e agressivas, e, conseqüentemente, lançando a carreira de muitos roteiristas e cineastas, incluindo Matt Damon, Ben Affleck e Quentin Tarantino.

Os fundadores da Miramax, Harvey e Bob Weinstein, adotaram a mesma filosofia corporativa dos estúdios Walt Disney, o que de acordo com Biskind (2005) os fez abnegarem suas raízes nos filmes independentes em favor de produções *mainstream* como *O paciente inglês* (1996), *Pânico* (2000) e *O aviador* (2004). A mudança de direção da Miramax foi um catalisador na perda de interesse no mercado independente. O resultado foi que os orçamentos investidos nesses projetos despencaram e muitos filmes não foram escolhidos para distribuição, causando um curto-circuito na carreira de alguns cineastas. Howard Stringer, ex-*chairman* e CEO da Sony Corporation of America, proprietária dos estúdios Columbia Pictures e TriStar Pictures, afirma que "fazer um drama humano complexo chegar às telas e transmitir intimidade e compreensão na sala escura do cinema é ainda uma forma de arte. Não é fácil e requer grande coragem e cuidado de todos os envolvidos" (STRINGER, 2001). A questão é se a mentalidade corporativa dos estúdios permite que tais filmes sejam realizados e se ela propicia também um papel catalisador para o roteirista nesse processo.

O atual *status* da carreira do roteirista: analisando a criatividade

Roteiristas e executivos falam a mesma língua? Como apontado por Knudsen, muitos estúdios atualmente confiam nas prescrições dos chamados "gurus" dos roteiros, como Robert McKee (2006), Linda Seger (1994) e Syd Field (2005), para dar aos executivos, que frequentemente não têm (ou têm limitada) experiência com roteiros, conhecimentos sobre o que poderá impactar nas bilheterias. O resultado é uma estrutura perene de regras estabelecida pelo estúdio à qual o roteirista deve aderir.

Os seminários internacionais de fim de semana de McKee tornaram-se convenções e momentos de *networking* para executivos, roteiristas, produtores e atores. Embora Seger faça questão de afirmar que seus textos devem ser

vistos como desafios aos roteiristas ao propor questões específicas do trabalho e não como *templates* de escrita, esses textos do tipo *como fazer* em mãos não treinadas tornam-se prejudiciais ao desenvolvimento da voz do roteirista. Aqueles que divergem dessas regras correm o risco de serem ignorados, evitados e penalizados.

Roteiristas se veem forçados a ler os mesmos livros sobre roteiros com o objetivo de conseguir se comunicar eficientemente com os executivos e também para adaptar seus roteiros e conseguir vendê-los – ainda que nenhum desses “gurus” dos roteiros tenha escrito um filme que tenha sido produzido (em vez disso, eles têm acumulado seus conhecimentos a partir de fontes secundárias, o que mina efetivamente a validade de suas observações). Essa abordagem heurística pode necessariamente impedir o processo criativo ao engendrar o que pode ser percebido como a paralisia da *superanálise*, levando muitos roteiristas a tentarem escrever a sempre evasiva *página perfeita* em vez de possibilitar que histórias únicas se desenvolvam organicamente.

Para roteiristas, o efeito disso pode ser de embotamento, quando não de paralisia, como no caso de David Weinstein, autor junto com Gary Goldman de *Os aventureiros do bairro proibido* (*Big trouble in Little China*, 1986). Após vender os direitos do roteiro para a Twentieth Century Fox, eles receberam do diretor John Carpenter e do estúdio pedidos para reescreverem o roteiro, que era do gênero faroeste para uma história de artes marciais. Para evitar serem substituídos por outros roteiristas, eles fizeram as mudanças requisitadas. O filme acabou sendo um sucesso⁶, embora possamos imaginar o quão bem-sucedido seria o roteiro original caso fosse produzido. Segundo a Fortis Entertainment de Beverly Hills, agência que o representa, Weinstein fez um *pitch* de seu próximo projeto – uma história sobre um time de baseball formado por moradores de rua – para vários executivos de estúdio, que o aconselharam a estruturar o roteiro de acordo com as diretrizes claramente definidas por McKee, Seger e companhia. Atormentado

6 A definição de sucesso usada para os propósitos deste artigo é a mesma usada pelos estúdios que o consideram sobretudo como uma questão de receita de bilheteria.

pela preocupação em agradar os executivos, Weinstein caiu na paralisia da análise e passou os anos seguintes tentando ajustar seu roteiro, sendo que as dez primeiras páginas levaram um ano para serem escritas. Desde então, ele não teve um roteiro sequer produzido.

Andrew Niccol vendeu seu roteiro de *O show de Truman* (*The Truman show*, 1998) para Scott Rudin na Paramount, que o descreveu como um dos roteiros mais prontos para a filmagem que ele já tinha comprado. A história original era uma peça sombria e existencialista, no mesmo filão de outro trabalho do autor: *Gattaca* (1997). O roteiro foi reescrito dezesseis vezes por Niccol, que evitou a todo custo ser substituído, para Rudin e para o diretor Peter Weir, e tornou-se um veículo sob medida para o ator Jim Carrey. O filme rendeu uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro para Niccol e virou um *blockbuster*, mas levantou questões sobre o papel do roteirista no processo. É possível identificar quem é responsável por um filme quando os estúdios têm tido há décadas o hábito de contratar vários roteiristas para um mesmo projeto, muitos deles ficando sem crédito pelo trabalho? Em filmes comercialmente bem-sucedidos, como *Uma linda mulher* (*Pretty woman*, 1990) cujos rumores indicam o emprego de pelo menos treze roteiristas, quem é a penúltima força criativa por trás de um projeto?

Na análise dos obstáculos que enfraquecem, quando não sufocam, o potencial criativo momentâneo do roteirista, muitas questões válidas conectadas a esse processo surgem: quem leva o crédito por um improviso do ator nas filmagens? Ou pela reedição de uma cena? Ou quando o produtor reedita o filme todo por não estar satisfeito com ele? Ou, até mesmo, como pode um roteirista/diretor/produtor levar todo o crédito por um filme? É a noção de autor um conceito válido nesse contexto?

O diretor e crítico François Truffaut engendrou uma teoria autoral significativamente influente em 1954 inventada para identificar diretores como o alfa e o ômega da realização de um filme. Ainda nenhuma teoria de igual peso foi inventada para enfatizar o papel dos roteiristas.

Antes da corporativização: os anos 1970 como período de transição

Em alguns aspectos, o rude impacto emocional da cobertura ao vivo pela televisão do assassinato de John F. Kennedy e o tiroteio de Lee Harvey Oswald motivou cineastas a enquadrar seus trabalhos em um realismo duro e corajoso. O crescimento da Nova Esquerda (*New Left*) e a contracultura durante o final da década de 1960 alimentaram uma perspectiva cética e inquisitiva que acelerou uma abertura sem precedentes dos estúdios que se encontravam sem rumo após o fim do velho sistema, que havia sido administrado por mandachuvas carismáticos como Darryl Zanuck, Spyros Skouras e Jack Warner⁷. Ao estudar filmes dentro do contexto de tendências político-histórico-culturais que os moldaram, Peter Lev (2000) usa o dialogismo de Mikhail Bakhtin para criar um quadro analítico que o permite observar que os filmes *mainstream* naquele momento tornam-se menos definidos do que eram devido aos diversos grupos de cineastas e à ausência de um código de produção homogêneo. Embora Thomson (2009) sustente que *Bonnie & Clyde* (1967) e *Sem destino* (*Easy rider*, 1969) rebelaram-se contra os limites sociais e lançaram uma tendência, Lev (2000) os vê como anomalias significantes entre outros lançamentos *mainstream* do período. Tendo em mente que a direita tinha também começado a desafiar o *status quo* da sociedade por meio de filmes como *Dirty Harry* (1971), Lev (2000) provavelmente subestima ou supergeneraliza os efeitos socioculturais desses filmes *anômalos*. Ambos os espectros políticos começaram a ver o potencial dos filmes como um fórum válido para desafiar o *status quo* social e criar narrativas culturalmente definidas e relevantes. O público respondeu não apenas por apreciar as qualidades estéticas desses filmes, mas também porque se sentiu estimulado e desafiado pela direção das narrativas cinematográficas.

Nos anos 1970, Francis Ford Coppola, George Lucas, Brian de Palma, Martin Scorsese, William Friedkin e Steven Spielberg fizeram filmes aclamados pela crítica que também foram bem-sucedidos comercialmente. Richard Natale

7 Jack Warner foi cofundador do estúdio Warner Bros.

(2001), jornalista que cobre a indústria do filme para o *The Los Angeles Times*, resumiu convincentemente a evolução da indústria:

Nos anos 1970 e começo dos 1980, havia alguém que cuidava da divisão de filme, que era o chefe. E havia um punhado de camadas subordinadas a ele. Agora, essas camadas inferiores tornaram-se mais espessas e há tantas pessoas para aprovar algo e outras tantas para se agradar que se tornou quase impossível fazer alguma coisa.

A confiança entre as mentes criativas e os tomadores de decisão nos estúdios claramente caracterizava as parcerias nesse período. Os filmes custavam menos, assumir riscos tinha um lado negativo menor, e executivos eram menos inseguros sobre seus gostos e instintos – ecoando a observação definitiva de Staiger (1994, p. 3) sobre “o processo criativo de produzir narrativas culturalmente significativas dentro das condições da alta finança”. Fisher (2001)⁸ descreve a evolução do processo de produção de filmes:

Nos anos 1970, meu primeiro trabalho foi como uma leitora para a United Artists e cinco pessoas cuidavam daquilo fora de Nova York [...] Essas pessoas decidiam qual filme fazer e os faziam porque gostavam deles. Ponto. Elas apostavam no talento... E a partir desse ponto de vista veio *Rocky* (1976), *Annie Hall* (1977), *Um estranho no ninho* – era um filme bom atrás do outro.

A corporativização dos estúdios resultou na tentativa de controlar o sucesso monetário de seu principal produto: o filme. Os cinéfilos cujos gostos ditavam a produção de um conjunto de filmes comercialmente bem-sucedidos e vencedores dos prêmios da Academia foram eventualmente substituídos por um vasto quadro de executivos cuja formação e experiência estavam mais nas áreas de finanças, direito e marketing do que na de produção artística. *Tubarão* (*Jaws*, 1975), o primeiro *blockbuster* a se beneficiar de técnicas agressivas de marketing recentemente

8 A empresa de Lucy Fisher, a Red Wagon Productions, supervisionou a produção do filme *Gladiador* (2000). Fisher iniciou sua carreira no final dos anos 1970 como editora de histórias para a Samuel Goldwyn Jr. Productions. Ela ocupou vários cargos de executiva sênior nos estúdios MGM, Twentieth Century Fox, Warner Bros. e Sony, no qual foi vice-*chairman* da Columbia TriStar Motion Picture Group.

empregadas, mudou para sempre o caminho dos filmes em Hollywood. Com o interesse recém-descoberto das corporações norte-americanas no inexplorado potencial dos estúdios, profissionais oriundos das escolas de negócios encontraram solo fértil para testar seus novos modelos de lucratividade. Fisher (2001) relembra as mudanças nos papéis e nas perspectivas: "Penso que muitos executivos médios das corporações acham que basta aplicar a lógica regular das empresas a esse negócio maluco que ele gerará um alto retorno. Será divertido. Será divertido, engraçado e nos fornecerá conteúdo para nossos outros negócios". A divisão de trabalho no capitalismo tardio parece ter transcendido os limites da indústria, permitindo aos executivos tomarem decisões em arenas criativas, nas quais eles têm pouca ou nenhuma expertise.

Atrás da cortina de Oz

O papel dos leitores de roteiros

Os estúdios de cinema somente aceitam roteiros que são levados a eles por agentes e produtores, e raramente por algum roteirista sem agente. Agentes são considerados árbitros da qualidade do roteiro e também servem como uma barreira legal para proteger os estúdios. Normalmente, um agente fará o *pitch* de um roteiro para o executivo do estúdio. Teoricamente, todos os roteiros aceitos são enviados ao departamento de histórias, onde o roteiro será lido por um avaliador. Apesar das óbvias qualificações e experiências desses profissionais, a maior falha no sistema dos estúdios é que esses avaliadores raramente progredem e alcançam uma posição executiva.

O avaliador geralmente leva algumas poucas horas para produzir um relatório de roteiro chamado *coverage report*, que busca determinar se o filme a ser produzido a partir daquele roteiro gerará uma receita substancial de bilheteria. *Coverage reports* têm três partes: uma folha de rosto, resumindo os detalhes do projeto; uma sinopse, contendo a descrição condensada do roteiro; e a página de comentários na qual o avaliador dá sua opinião detalhada sobre o roteiro. O processo reduz

efetivamente um roteiro de 120 páginas a um relatório com meia página dedicada à sinopse e outra meia página aos comentários. Esses comentários abrangem conceito, personagens, relações, riscos, diálogos, estrutura e viabilidade comercial.

Por conta da natureza idiossincrática do processo criativo dos roteiristas, nenhuma metodologia para acessar e avaliar os méritos literários de um roteiro pode ser considerada válida e plenamente confiável para propósitos empíricos. Por exemplo, *Parque dos dinossauros (Jurassic Park, 1993)* que foi rejeitado pelo processo de avaliação dos estúdios MGM tornou-se um grande sucesso (ROSS, 2007, p. 52). No entanto, como a linha de frente em um sistema falível, esse ainda é um bom sistema de controle de qualidade dentre os existentes.

O papel dos executivos dos estúdios

O *coverage report* é primeiro enviado à pessoa que o requisitou (por exemplo, o diretor de criação)⁹, que tem a autoridade de recomendar que ele siga para os executivos do alto escalão, como o vice-presidente de negócios criativos. Assim, entre o avaliador e aquele que eventualmente toma a decisão, isto é, que dá o sinal verde para a aquisição dos direitos do roteiro, oito ou mais executivos podem ser envolvidos no processo, poucos dos quais leem o roteiro integralmente. Peter Saphier (2010), ex-vice-presidente sênior da Universal Pictures e produtor executivo de *Scarface* (1983), afirma: “Baseado em minha experiência, se um roteiro chega à reunião dos executivos para uma decisão, as chances são [...] que um ou mais executivos o lerão”. No entanto, é raro que haja consenso entre os executivos sobre um roteiro e, assim, poucos projetos submetidos por esse caminho serão concretizados. As evidências sugerem que esse fato ocorre muito menos por conta da qualidade do roteiro do que da falta de capacidade dos executivos sêniores em identificar projetos fortes e fazer as coisas acontecerem, assim como a falta de disposição deles em lutar por projetos, temendo que uma má decisão os leve a perder suas posições.

9 A hierarquia típica em um estúdio tem: executivo de criação, diretor de negócios criativos, vice-presidente de negócios criativos, vice-presidente sênior de negócios criativos e vice-presidente executivo sênior de negócios criativos. Alguns recebem o nome de executivos de desenvolvimento, o que é uma diferença puramente de nomenclatura.

Um estúdio poderia ter pelo menos 200 projetos em desenvolvimento em um dado momento. Tom Craig (2010), ex-executivo sênior da Universal Pictures, afirma que roteiros submetidos por reconhecidos talentos – como um ator ou diretor consagrado – aumentam significativamente as chances de o projeto acontecer:

A razão para muitos dos projetos desenvolvidos por um estúdio é o desejo de não perder a oportunidade de fazer negócios com um talento, só por precaução [...] controlar projetos é controlar a cidade, assim eles compram ideias na esperança de atrair talentos (CRAIG, 2010).

O consenso parece indicar que são extremamente limitadas as perspectivas de um roteiro sem nenhuma ligação [com ator, diretor ou produtor], ainda que receba uma boa avaliação. Inversamente, se um estúdio compra os direitos de um roteiro para manter negócios com um talento específico, a importância do roteiro é reduzida, o que se torna possivelmente a principal razão para muitos fracassos de bilheteria. Eberts, ex-chefe da Goldcrest Films, afirma a partir da experiência em conjunto da Goldcrest com a Warner Bros. que o processo [de avaliação e desenvolvimento de roteiros] cria custos surpreendentes:

Em minha opinião, a estratégia de desenvolvimento foi liderada equivocadamente: a Goldcrest estava gastando muito tempo, dinheiro e força de trabalho procurando em centenas de ideias que não tinham a mais remota chance de serem produzidas porque não tinham grandes nomes ligados a elas (EBERTS; ILOTT, 1990, p. 465).

Eberts sugere que o modo tradicional de submeter roteiros para avaliadores, na esperança que o estúdio abraçará o projeto, é ineficiente e um desperdício de dinheiro para os estúdios. Ele esquiva-se da questão da qualidade dos roteiros e, assim como Craig, confirma que os atores e o diretor pesam mais na realização de uma produção cinematográfica.

O processo de fazer um filme

Cinco estúdios existem como parte de grandes conglomerados: Twentieth Century Fox (News Corporation), Paramount (Viacom), Universal (Comcast),

Warner Bros. (Time Warner) e Columbia (Sony), assim como a Disney Studios (Walt Disney Company), um autoconglomerado fruto da virtude de suas aquisições: ABC, ESPN, Marvel etc. Muitos estúdios têm sido comprados e vendidos desde 1965 por várias empresas multinacionais, como Coca-Cola, Transamerica, Vivendi, Matsushita, Seagram, resultando em colossais perdas ao tentarem reinventar o modo de produção de acordo com a divisão de trabalho pós-fordista. Segundo Saphier (2010), fazer um *pacote*¹⁰ tornou-se a saída, na qual os méritos de um roteiro são reconhecidos apenas se ele já traz o apoio de um diretor, ator famoso ou parceiro financeiro.

Isso sugere que os estúdios estão mais preocupados sobre o que vende o filme para uma audiência, o que geralmente é o ator principal. Isso desmoralizaria o papel desempenhado pelo protocolo de avaliação de roteiros que os estúdios têm montado e confirmaria a proposta de Eberts de que os estúdios deveriam acabar com os departamentos de desenvolvimento de roteiros e se concentrar apenas em projetos oferecidos pelos produtores que já tragam o suporte de uma grande estrela ou o financiamento. Peter Bart (2001), editor-chefe da *Variety*, afirma que a ênfase é em projetos de baixo risco e cuja logística do negócio, marketing e colocação de produto envolvam 30 ou mais pessoas:

Há um grupo lá para discutir o merchandising. Quanto dinheiro o McDonald's ou Burger King colocará? Alguém especificamente discutirá o merchandising com as companhias de brinquedo. Alguém para discutir o que os cofinanciadores estrangeiros estão dispostos a ofertar. Assim todo mundo está discutindo aspectos do negócio relativo ao filme. É incomum que alguém circule e converse sobre o roteiro, o elenco, o conjunto todo da obra – como se fizesse algum sentido começar por elas.

A originalidade tem sido sacrificada porque a sinergia corporativa funciona tão efetivamente, especialmente se um projeto também tem potencial para uma série televisiva, sequência, lançamento como DVD/Blu-Ray, merchandising, livros e vídeo games relacionados ao filme (NATALE, 2001):

10 Um pacote é quando o roteiro chega aos estúdios já associado a nomes – diretor, elenco, produtor e/ou financiador – de destaque que se comprometem com o projeto [Nota do tradutor].

Todos têm de estar de acordo sobre como isso tem de funcionar, assim todos eles contribuem. Se o cara do vídeo game diz: Nós precisamos um pouco mais disto porque isso fará o jogo mais excitante, então o roteiro é modificado para fazer aquilo acontecer. Isso pode funcionar muito eficientemente permitindo a todos ganhar muito dinheiro com o negócio. Infelizmente, na maior parte das vezes, o que se vê não vale a pena ser visto.

Aí reside o paradoxo na fórmula em que o sucesso de um projeto é afirmado sobre seu apelo a milhões de espectadores e o sinal verde para o filme ser realizado é orientado por julgamentos da sua viabilidade comercial e não de seus valores estéticos.

São poucos os que defendem que a maior parte dos *blockbusters* são bem-sucedidos essencialmente por causa da qualidade de seu roteiro; eles são atrativos por conta da força do seu visual, como em *Independence day* (1996), *Titanic* (1997) e *Avatar* (2009). Quando *Avatar* tornou-se a maior bilheteria bruta da história, Queenan (2010) lamentou o fenômeno:

Filmes americanos contemporâneos são pautados pela tecnologia. Não há um único filme que não dependa pesadamente dos efeitos visuais. Certamente um estudo de caso sobre isso encontrará que a principal razão desses filmes terem tido sucesso é o uso da computação gráfica, porque, não importa quão inspirada é a história, os filmes sempre têm um aspecto visual excepcional.

Queenan reconhece que certos filmes, como os multipremiados *Coração louco* (*Crazy heart*, 2009) e *Guerra ao terror* (*The hurt locker*, 2008) alcançam o topo sem substancial uso de efeitos visuais. Essas anomalias são explicadas porque um roteiro de qualidade atrai estrelas que se tornam viáveis de serem contratadas ao aceitarem um cachê bem menor do que normalmente cobriam, o que dá uma perspectiva de lucro ao filme desde o início do projeto. Embora seja estatisticamente impossível determinar como os membros da Academia votam para o Oscar, esse paradigma sugere paradoxalmente que um filme como *Guerra ao terror* pode ascender ao topo e ganhar a estatueta de Melhor Filme ainda que fracasse em gerar as receitas que a máquina do estúdio precisa para fazer um

filme que seja mais desafiador e, ao mesmo tempo, viável economicamente. Por isso, apesar de a participação da diretora Kathryn Bigelow, um peso-pesado de Hollywood, *Guerra ao terror* permaneceu como um projeto independente, nem financiado nem distribuído por um dos grandes estúdios.

Provavelmente, o desejo por *blockbusters* nunca será completamente saciado, pois eles são parte do modelo de negócios existente que ajudam a manter. Mechanic (2001), *chairman* e CEO da Twentieth Century Fox entre 1994 e 2000, enfatiza as consequências de tentar evitar os fracassos a partir dos padrões dos sucessos:

Começa-se cortando os filmes pelas bordas. Você inicia dizendo: "tem de ter um final feliz". Bem, a história está indo na direção de que o final mais apropriado pode não ser literalmente um final feliz. E a audiência olha isso e pensa: "Bem, isso é estúpido. Como isso pode acontecer no final desse filme". E por todo o mundo as pessoas dizem: "Isso é tão americano". O que significa, de certa forma, que você sucumbiu e que não há verdade criativa no produto.

Como Mechanic explica, os estúdios tentam encontrar finais que apelarão ao máximo denominador comum, mas o problema com esses finais fabricados é que uma audiência, que cresceu com uma dieta de filmes e televisão, já tem instintos afiados para ver o que exatamente acontece através deles.

O papel das agências de talentos e das estrelas

Outro importante catalisador no processo é a expansão das todo-poderosas agências de talento (Creative Artist Agency, International Creative Management, William Morris Endeavor), que selecionarão um roteiro do cliente e adicionarão a ele um de seus diretores assim como várias das suas estrelas e apresentarão isso ao estúdio como um *pacote* pronto para rodar. Isso limita as escolhas dos estúdios. Se os executivos precisam de um filme com uma estrela específica para lançar no segundo trimestre do ano financeiro e a estrela está comprometida em um desses *pacotes*, isto é, não está disponível para nada mais durante esse período, eles não têm então nenhuma saída a não ser comprar esse *pacote* e fazê-lo sob determinadas condições. As agências insistirão em um

contrato *pague ou filme* para atores/atrizes chave, o que significa que o ator/atriz será pago seja o filme rodado ou não dentro de um período específico. Se os produtores veem problemas com o roteiro, eles podem solicitar a sua reescrita, mas isso pode comprometer os prazos de produção. Dezenas de filmes vão para a etapa de produção todo ano com problemas agudos no roteiro, o que faz que um ou mais roteiristas tenham de reescrever cenas diariamente durante as filmagens. Reconhecidamente, essa tem sido uma falha na indústria desde sua origem e mesmo filmes clássicos bem-sucedidos como *Casablanca* (1942) e *Lawrence da Arábia* (1962) sofreram com essa questão. Enquanto o senso comum sugere que a audiência vai ao cinema para ver a estrela e não o roteirista, a realidade é que, não importa quão popular seja a estrela, se o roteiro é falho, os consumidores reagirão negativamente, como aconteceu em *O pentelho* (*The cable guy*, 1996) que tinha Jim Carrey, *O elo perdido* (*The land of the lost*, 2009) com Will Ferrell, ou *A ilha da garganta cortada* (*Cutthroat island*, 1996), com Geena Davis.

Desde o final da Era de Ouro de Hollywood, em meados da década de 1950, o poder de alguns atores e atrizes e, em um menor grau, de certos diretores tem crescido a ponto de eles se tornarem catalisadores para os quais um roteiro é escrito. No entanto, essa abordagem pode agora estar mudando. Gritten (2010) argumenta, enquanto reconhece que cada vez menos filmes baseiam-se nos nomes de estrelas para ter sucesso financeiro, que atores e atrizes famosos custam muito caro e com a mudança no perfil dos donos dos estúdios de Hollywood contratá-los tornou-se insustentável. Os estúdios atualmente são apenas um dente numa engrenagem muito maior dos grandes conglomerados, administrados por pessoas que tendem a se importar menos com os filmes.

Na verdade, em 2009, entre os 15 filmes de maior receita bruta, apenas três o foram devido aos seus elencos (BOX OFFICE MOJO, 2010), enquanto os outros eram baseados em efeitos visuais ou eram animações. Em termos de bilheteria, estes arrecadaram US\$ 3,725 bilhões e os baseados em elencos estelares ficaram com US\$ 464 milhões. Gritten (2010) destaca que *Avatar* foi bem-sucedido apesar

de ter dois atores virtualmente desconhecidos nos papéis principais. Atualmente, atores e atrizes que há menos de uma década recebiam de US\$ 15 a 20 milhões de forma adiantada por um filme estão agora aceitando um adiantamento modesto e uma participação nos lucros finais, quando muito. Gritten (2010) conclui que “as estrelas cinematográficas estão em declínio porque, para o bem e para o mal, os filmes simplesmente não precisam mais delas”. A mesma conclusão pode ser aplicada aos roteiristas. Como o mercado para filmes baseados em personagens está secando, roteiristas têm sido forçados a se adaptarem.

O papel dos efeitos especiais

Outro elemento chave na mudança do paradigma do poder em Hollywood tem sido a crescente influência das empresas de efeitos especiais e animação, como a Industrial Light & Magic (ILM) e a Pixar. Dennis (2010) argumenta que elas têm se tornado tão importantes em Hollywood como os principais diretores e produtores, talvez mais até do que os atores de primeiro escalão (*A-list actors/actress*). “O nível de complexidade envolvido aqui é mais próximo ao de um projeto de engenharia do que de um projeto artístico, mas ele é desperdiçado se o lado artístico é menosprezado” (DENNIS, 2010).

Dennis vê limitações para o sucesso de um projeto se outros elementos, especialmente o roteiro, são inadequados em termos de qualidade. Bill Reeves (DENNIS, 2010), diretor-técnico da Pixar, explica: “Se você tem uma boa história e bons personagens, pode usar imagens geradas por computador [CGI, na sigla em inglês] para criar um filme que renda US\$ 200 milhões em bilheteria”. Isso quer dizer que o sucesso de efeitos avançados tecnologicamente depende de um roteiro de qualidade com personagens e trama muito bem desenvolvidos.

O problema é que a escrita desse tipo de filme requer uma habilidade totalmente nova e um entendimento detalhado dos pontos fortes e das limitações da tecnologia. Atualmente, líderes dessa indústria como George Lucas e James Cameron escrevem seus próprios roteiros ou, como no caso da Pixar, desenvolvem o roteiro internamente.

Avatar foi bem-sucedido devido a vários fatores habilmente implementados, sendo um deles o uso de efeitos especiais em 3D numa escala sem precedentes. Isso criou uma imensa onda de comentários entre o público impulsionando a divulgação boca a boca e a convicção de que aquele tipo de filme tinha de ser assistido na tela grande. O roteiro, ainda que considerado por muitos como simplista, preencheu a equação para um filme de ação de sucesso. A história desenvolvida por Cameron toca adicionalmente em temas familiares e arquetípicos enquanto recorre minimamente à terminologia científica, aumentando a acessibilidade ao filme.

Embora o orçamento exato de *Titanic* nunca tenha sido revelado, ele é estimado em US\$ 200 milhões, segundo o The Internet Movie Database (IMDb) e Box Office Mojo. O filme faturou US\$ 600 milhões nas bilheterias nos Estados Unidos. O orçamento de *Avatar* alcançou US\$ 500 milhões, graças a novas gerações de efeitos especiais. O filme alcançou uma receita bruta de US\$ 2,3 bilhões em bilheteria. Apesar disso, nenhum outro estúdio buscou copiar a mesma fórmula, indicando que o tamanho do orçamento e as implicações de um fracasso nas bilheterias colocaram projetos similares fora da zona de conforto dos estúdios. A questão que surge é qual seria o teto orçamentário para um *blockbuster* com os efeitos especiais de última geração. O roteirista profissional hoje está em uma encruzilhada. Se a vasta maioria dos filmes de sucesso são baseados em efeitos especiais ou são animações – ambos exigem habilidades técnicas específicas e são frequentemente escritos pelos diretores – onde isso deixa o roteirista médio? Além disso, como isso afetará as legiões de executivos criativos quando a maioria desses roteiros não mais seguir a cadeia alimentar normal, a driblar e chegar diretamente aos altos executivos dos estúdios para uma decisão?

O papel dos tomadores de decisão

Steele, ex-chefe do estúdio Columbia entre 1987 e 1989, trouxe muitas referências do mercado para dentro dos negócios de processo criativo, assim como Browning, que desenvolveu um método para estimar a lucratividade de um roteiro através de uma série de fatores. Por exemplo, se 35% da história fosse similar a *Os*

caça-fantasmas (*Ghostbusters*, 1984), ele calcularia que a receita projetada seria de 35% de US\$ 500 milhões [receita de *Os caça-fantasmas*], ou seja, US\$ 175 milhões. Se no restante o roteiro fosse 25% similar ao de *Tubarão* (1975), então a receita projetada seria de 25% sobre US\$ 470 milhões, ou seja, US\$ 117 milhões. Assim, caso não houvesse mais nenhuma comparação adicional possível, o roteiro em questão era estimado com um potencial de faturamento de US\$ 292 milhões.

Nem mesmo Browning considerava esses cálculos realistas, à medida que uma similaridade de trama, cenário, tom, diálogos ou personagens não poderia replicar o sucesso do modelo original. O mais frequente é que filmes assim fossem relegados à categoria dos sem inspiração, clones que inundam os cinemas na onda de um *blockbuster*, como o ocorrido com o lançamento de vários faroestes de terceira categoria após o sucesso de *Dança com lobos* (*Dance with wolves*, 1990) e de filmes de ficção científica na esteira de *Independence day* (1996). O que Browning (2002) enfatizou, no entanto, foi a enorme confiabilidade de sequências baseadas nos mesmos personagens – como nas franquias de *Batman* (1989), *Sexta-feira 13* (1989) e *Homem Aranha* (2002).

No entanto, os mais recentes desempenhos dessas sequências nas bilheteiras levantam questões sobre esse modelo de negócio. Brandon Gray, presidente da Box Office Mojo, coloca a culpa diretamente em péssimos processos de produção:

A atual estagnação é atribuível aos próprios filmes – não apenas às histórias que são contadas, mas às campanhas de marketing sobre eles também. Essas campanhas parecem na somatória dizerem: “Olhe, é *Shrek* de novo, venha vê-lo; Olha, *Homem de Ferro* voltou, venha assisti-lo”. Pessoas vão ao cinema para verem boas histórias, e, neste mês (maio de 2010), Hollywood oferece apenas reaproveitamentos (FOLEY, 2010).

O papel do marketing

Para executivos de estúdios entusiasticamente afinados com o marketing, uma das mais influentes entidades que tenta criar sinergia entre os estúdios e várias outras indústrias é a National Research Group (NGR), da Nielsen. O *staff* da NGR pode, por exemplo, aconselhar clientes sobre o perfil da audiência que

um específico ator apelará mais, assim como a renda potencial dessa audiência, possibilitando calcular uma estimativa de bilheteria de um projeto de filme antes de ele ser realizado.

As métricas da NGR têm seu calcanhar de Aquiles. Por mais de 20 anos, centenas de filmes têm sido remodelados a partir de resultados das pesquisas da NGR. Dezenas têm sido refilmados, muitos com novos finais. Atualmente, pelo menos nove em dez filmes lançados pelos estúdios de Hollywood têm as digitais da NGR. Alguns críticos da NGR não escondem seus julgamentos em eufemismos. O diretor e escritor John Milius (2001), que tem tido vários conflitos com a entidade, afirma que “Joe Farrel [co-fundador da NGR] tem arruinado mais filmes que qualquer um em Hollywood. Você acha que algo excepcional já surgiu de vinte idiotas [de um *focus group*] avaliando um filme?”. Por outro lado, Bob Daly (2001, *online*), ex-chefe da Warner Bros., discorda:

Em geral, penso que as projeções para pesquisas são extremamente valiosas, pois os realizadores estão tão íntimos do material [...] que muitas vezes perdem a objetividade. Eu diria que 50% dos filmes que fizemos na Warner Bros. nos últimos 20 anos foram melhorados graças a esse processo.

Lerner (2007) reconhece que os críticos da NGR deleitam-se com as exceções a regra. Abundam histórias sobre filmes *mainstream* que bem recebidos pelos *focus groups* fracassaram na bilheteria, o que inclui *Meu pai, uma lição de vida* (*Dad*, 1989), *O céu de outubro* (*October sky*, 1999), *Opportunity knocks* (1990) e *Pequeno milagre* (*Simon Birch*, 1998). Há então os filmes não convencionais, como *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch project*, 1999), *12 macacos* (*Twelve monkeys*, 1995), *Se7en – Os sete crimes capitais* (*Se7en*, 1995), *Cabo do medo* (*Cape fear*, 1991) e a comédia de humor negro *A guerra dos Roses* (*War of the Roses*, 1989), que, mal avaliados pelos *focus groups*, tiveram excelentes desempenhos nas bilheterias. Essa evidência indica que as ferramentas da NGR são mais adequadas a filmes *mainstream* do que a produções mais inusitadas. Os

bons companheiros (*Good fellas*, 1990) foi bem-sucedido somente após receber críticas favoráveis, fato que se repetiu com *Pulp fiction* (1994).

Outros como Hennig-Thurau, Houston e Walsh (2007, p. 70), da Cass Business School, encontram credibilidade na metodologia da NGR, concordando que pesquisadores podem calcular a receita potencial de um filme baseados nas estrelas envolvidas com o projeto e seus históricos. “É a indústria dos sonhos, uma indústria de ilusões, e muitas pessoas fracassam. A ideia aqui é colocar mais pensamento analítico no processo”.

Arthur de Vany (2004) foca sua análise no comportamento dinâmico frequentemente caótico e imprevisível das audiências dos filmes. Seu trabalho sugere que a resposta da audiência pode não ser o fator mais confiável para dar o sinal verde para um projeto devido à imprevisibilidade dos entrevistados.

Durante pesquisas de mercado e marketing, outro catalisador que exerce pressão na direção criativa dos estúdios vem das várias empresas interessadas em promover uma variedade de produtos que vão de brinquedos a hambúrgueres, fenômeno que se torna sério com *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977). Klein (2009), executivo de global marketing, estratégia e inovação do Burger King, afirma que: “Nos vemos como uma marca que gosta de experimentar em criações na cultura pop”. Pesquisadores estão começando a examinar como a participação financeira por trás da colocação de um produto afeta diretamente o tipo de filme feito. Essa evidência indica que roteiros e filmes são alterados para acomodar os desejos dos patrocinadores, criando um conflito com o roteirista e o diretor e erigindo todo tipo de alerta vermelho qualitativo.

Conclusão

Numa era de imensos conglomerados de mídia lutando para assegurar os maiores retornos possíveis para seus acionistas voláteis, os estúdios estão buscando um jeito efetivo de proteger seus investimentos. Para eles, o objetivo é a maximização dos lucros. Para a audiência cinematográfica, é o desejo por

entretenimento de qualidade. Esses dois objetivos são compatíveis ou destinados a serem permanentemente inconciliáveis?

Levin (2001), ex-presidente mundial de marketing para cinemas da Disney, analisa sucintamente o desequilíbrio entre criação e negócios: "Ele torna-se muito difícil. Se os aspectos do negócio estão vindo tão fortemente, se tudo torna-se projeção financeira e a paixão não tem espaço nesse ambiente, então eu penso que iremos assistir a cada vez menos filmes excepcionais serem produzidos pelos grandes estúdios".

Apesar da afirmação de Levin (2001), ao se aplicar os filtros corporativos que se tornaram padrões no começo dos anos 1980 (por exemplo, fórmulas de roteiros, executivos de desenvolvimento e marketing, estatísticas da NGR, pré-requisitos para mercados internacionais) os filmes a seguir teriam sinal verde atualmente? *A primeira noite de um homem (The graduate, 1967)*, *Perdidos na noite (Midnight cowboy, 1969)*, *Ensina-me a viver (Harold and Maude, 1971)*, *O poderoso chefão (The godfather, 1972)*, *Serpico (1973)*, *Um estranho no ninho (One flew over the cuckoo's nest, 1975)*, *Taxi driver (1976)*, *O franco atirador (The deer hunter, 1978)* e *Apocalypse now (1979)*. Em contraste com a quase total aversão a risco da indústria, Bart explica: "Algumas vezes, as apostas são absolutamente extraordinárias e muitos desses maravilhosos filmes do final dos anos 1960 e começo dos 1970 emergiram dessas apostas. Você nunca veria esses filmes sendo feitos hoje" (BART, 2001).

A cada dezembro, Franklin Leonard, da agência William Morris, em Los Angeles, lança sua *lista negra*, um sumário com os melhores roteiros não produzidos em circulação naquele momento em Hollywood. Uma composição de opiniões representando mais de 300 membros da indústria, o relatório apresenta trabalhos originais e talentosos que ainda assim não têm realisticamente a menor chance de serem produzidos. Nesses mostruários já apareceram *Juno (2007)*, *A garota ideal (Lars and the real girl, 2007)*, *A estrada (The road, 2009)* e *O primeiro mentiroso (The invention of lying, 2009)*. Contra todas as previsões, existem excelentes filmes sendo feitos, mas a maioria deles – mesmo os vencedores de

festivais como Cannes e Sundance – tem dificuldade em conseguir uma ampla rede de salas de exibição para seu lançamento.

É a obrigação fiduciária dos estúdios de Hollywood oferecer o maior retorno possível a seus acionistas, que pode – ou, mais provavelmente, não pode – motivá-los a produzir filmes visionários, quando tomam a decisão crítica de bancar filmes oferecidos como garantia ao financiamento oriundo do dinheiro de fundos de pensão e outras fontes. Por outro lado, onde estariam os filmes e suas funções de modelar e refletir nossa identidade cultural sem a lista de filmes a pouco mencionada? Pode-se concluir que isso não é sobre acertos e erros, é na verdade sobre os interesses de um sistema industrial que está, no momento, fundamentalmente em desacordo com ele mesmo.

Ao removerem-se os efeitos especiais, marketing, projeções-teste para mediar a reação da recepção, a base para o sucesso ou o fracasso de um filme ainda depende da habilidade do roteirista em criar uma trama original e fascinante, povoada por personagens memoráveis. Os inúmeros novos recursos – executivos de desenvolvimento, *gurus* de roteiros, *focus group* – não apenas impedem a sinergia entre roteirista, diretor e elenco como elevam enormemente os custos de produção. Enormes disparates existem dentro do processo de tomada de decisões na indústria do entretenimento. Executivos tomam decisões com um entendimento limitado do processo criativo, o que tem um impacto não apenas no projeto, mas também nos lucros e dividendos pagos aos acionistas.

Na verdade, os modelos de negócios sobre os quais os estúdios operam estão sendo ameaçados por uma cultura midiática amadora e independente, impulsionada pelas tecnologias digitais de compartilhamento de conteúdo que têm revolucionado os modos como os consumidores usam essas ferramentas, especialmente para definir suas identidades ausentes das categorizações demográficas e dos impulsos hegemônicos. Essa é uma das áreas a serem estudadas extensivamente por pesquisadores e pelos pensadores dessa indústria. As audiências pós-modernas também têm se tornado mais sintonizadas em relação aos efeitos coercitivos e subversivos dos conteúdos midiáticos. À medida que as próprias audiências

se tornam mais independentemente empoderadas para controlar os desafios e possibilidades das novas tecnologias e para manusear métodos testados por longos períodos, os executivos dos estúdios são pressionados a revisar seus atuais modelos de negócios e engajar vozes criativas mais diretamente em seus processos de tomada de decisões.

Referências

BART, P. Interview. *PBS Frontline*, Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/H2Ec8P>>. Acesso em: 1 mar. 2010.

BISKIND, P. *Down and dirty pictures: Miramax, Sundance, and the rise of independent film*. Londres: Bloomsbury, 2005.

BOURDIEU, P.; NICE, R. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

BOX OFFICE MOJO. Disponível em: <<https://goo.gl/FP9XCN>>. 2009. Acesso em: 15 maio 2010.

BROWNING, T. Entrevista concedida a Alexander G. Ross. Beverly Hills, 2002.

CRAIG, T. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por a.g.ross@cantab.net em 2 Mar. 2010.

DALY, B. Entrevista concedida a Alexander G. Ross. Beverly Hills, 2001.

DE VANY, A. *Hollywood economics: how extreme uncertainty shapes the film industry*. Nova York: Routledge, 2004.

DENNIS, T. From Westworld to WALL-E, CGI has revolutionized cinema. Disponível em: <<http://www.techradar.com/news/computing/how-special-effects-transformed-the-movies-590842>>. Acesso em: 15 maio 2010.

EBERTS, J.; ILOTT, T. *My indecision is final: the rise and fall of goldcrest films, the independent studio that challenged Hollywood*. Londres: Faber and Faber, 1990.

FIELD, S. *Screenplay*. Clarksdale: Delta Publishing, 2005.

FISHER, L. Interview. *PBS Frontline*. Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/sV9yo4>>. Acesso em: 18 mar. 2010.

FOLEY, S. Studios reel after worst holiday sales since 2001. *The Independent*. 1 jun. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/rhMm8U>>. Acesso em: 2010. Acesso em: 20 jun. 2010.

GRITTEN, D. Have the stars lost their shine? *Telegraph*, Londres, 24 abr. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/Wdar6y>>. Acesso em: 11 out. 2017.

HENNING-THURAU, T.; HOUSTON, M.; WALSH, G. Determinants of motion picture box office and profitability: an interrelationship approach. *Review of Managerial Science*, Nova York, v. 1, n. 1, p. 65-92, 2007.

KLEIN, R. Burger King Corp. beams up movie tie-ins with Paramount Pictures. *Reuters*, Londres, 16 maio 2009.

KNUDSEN, E. *The eyes of the beholder*. [S.l.] 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/Abj8pS>>. Acesso em: 28 fev. 2010.

LERNER, P. Shadow force. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 7 nov. 2007.

LEV, P. *American films of the 70s: conflicting vision*. Austin: University of Texas Press, 2000.

LEVIN, B. Interview. *PBS Frontline*, Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/3jMkU8>>. Acesso em: 28 fev. 2010.

MCKEE, R. *Story: style, structure, substance, and the principles of screenwriting*. Nova York: Regan Books, 2006.

MECHANIC, B. Interview. *PBS Frontline*, Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/fcGQc5>>. Acesso em: 28 fev. 2010.

MILLIUS, J. Entrevista concedida a Alexander G. Ross. Beverly Hills, 2001.

NATALE, R. Interview. *PBS Frontline*. Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/VcJmTz>>. Acesso em: 6 mar. 2010.

QUEENAN, J. All-time box office – for teens only. *The Guardian*, Londres, 14 fev. 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/mFNjct>>. Acesso em: 11 out. 2017.

ROSS, A. *The confidential studio manual*. Iowa: Fidlard-Doubleday, 2007.

SAPHIER, P. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por a.g.ross@cantab.net em 2 mar. 2010.

SEGER, L. *Making a good script great*. Londres: Samuel French, 1994.

STAIGER, J. *The studio system*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1994.

STRINGER, H. Interview. *PBS Frontline*. Arlington, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/w29Z6X>>. Acesso em: 28 fev. 2010.

THOMSON, D. The last picture show: a sequel. *The Guardian*, Londres, 16 out. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/zR5N9A>>. Acesso em: 15 maio 2010.

submetido em: 09 ago. 2017 | aprovado em: 30 ago. 2017

Outlander: um olhar feminino sobre a sexualidade

Outlander: feminine gaze on sexuality

*Carlos Gerbase*¹

1 Pós-doutorado em Cinema pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e doutor em Comunicação Social pela PUCRS. É professor titular no Curso de Produção Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS. É cineasta, com sete longas lançados. É autor de quatro obras literárias de ficção e de três obras ensaísticas na área de cinema. E-mail: cgerbase@pucrs.br.

Resumo

A partir da releitura do ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, texto feminista clássico dos anos 1970, de autoria de Laura Mulvey, que acusa o cinema mundial – e em especial o produzido em Hollywood – de ser machista e transformar o espectador, independente de gênero, em um voyeur do sexo masculino, discuto neste trabalho as possíveis transformações acontecidas nesse quadro estético nos últimos 40 anos. Os objetos empíricos deste estudo são o romance *Outlander*, de Diana Gabaldon, e a primeira temporada da série de TV homônima, que estão bem distantes da misoginia apontada por Mulvey. Uma sequência de ações referentes a uma relação sexual, presente tanto no romance quanto na série televisiva, foi analisada detalhadamente, de modo a flagrar novas estratégias narrativas e estéticas da indústria audiovisual contemporânea.

Palavras-chave

Cinema, feminismo, escopofilia, televisão, indústria audiovisual.

Abstract

From the rereading of the essay *Visual pleasure and narrative cinema*, a classic feminist text of the 1970s by Laura Mulvey, who accuses world cinema – and especially Hollywood cinema – of being sexist and transforming the spectator, regardless of gender, in a male voyeur, we discuss in this work the possible transformations occurred in this aesthetic framework in the last 40 years. The empirical objects of this study are Diana Gabaldon's novel *Outlander* and the first season of the eponymous TV series, which are far from the misogyny pointed out by Mulvey. A sequence of actions regarding a sexual relationship, present in both the novel and the television series, was analyzed in detail, in order to catch new narrative and aesthetic strategies of the contemporary audiovisual industry.

Keywords

Cinema, feminism, scopophilia, TV, audiovisual industry.

A predominância de homens nos postos mais importantes da indústria audiovisual – produção, direção e roteiro – é um dado histórico irrefutável. Desde a sua invenção, no final do século 19, as decisões estéticas do cinema estão, comumente, em mãos masculinas. As relações emocionais e sexuais são um tema constante nos filmes, e suas representações não estão imunes a esse desequilíbrio de gênero, tão comum em inúmeras outras atividades humanas. Hollywood soube, ao longo do tempo, fazer do erotismo um fator de atração de público, e não é surpreendente constatar que, sendo os homens os comandantes do processo de realização dos filmes, esse erotismo esteja baseado num ponto de vista masculino.

Mesmo que haja exceções, esse panorama não se modificou ao longo do tempo. Há menos bons papéis femininos que bons papéis masculinos no cinema narrativo clássico. Há menos enredos baseados em ações de mulheres que enredos centralizados em ações de homens. E, nas cenas de sexo, há muito mais nudez feminina que masculina, o que indica que o corpo da mulher é um objeto para o olhar do homem. O feminismo vem denunciando há décadas essa situação, e alguns textos importantes foram escritos a esse respeito, em especial a partir da década de 1970. Impõe-se a questão: a partir desse protesto, é possível notar algum movimento para um reposicionamento da representação feminina nos filmes e nas séries de TV, que hoje ocupam posição de destaque no mercado? Partindo de um ensaio de Laura Mulvey, de trechos do romance *Outlander*, de Diana Gabaldon, e da série de TV homônima, tentarei responder a essa pergunta.

Os olhos de Laura Mulvey

Em *Prazer visual e cinema narrativo*, texto clássico dos anos 70, a intelectual feminista inglesa Laura Mulvey promove um forte ataque contra certas estruturas narrativas do cinema clássico de Hollywood e suas derivações no resto do mundo. Mulvey acusa os filmes de serem produtos de uma sociedade patriarcal, o que os torna falocentristas: a mulher está a serviço do desejo masculino. Paralelamente, a figura feminina, mesmo desejada, é perigosa, à medida que traz “a ameaça da

castração, pela ausência real do pênis” (MULVEY, 1983, p. 438). A única maneira de superar essa ameaça é sujeitá-la, independente do tipo de trama ou do gênero do filme, ao poder absoluto do protagonista masculino.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de modo a que se possa dizer que conota a sua condição de “para ser olhada” (MULVEY, 1983, p. 444).

Todo o artigo de Mulvey tem cunho psicanalítico e político. É quase um texto-denúncia, um manifesto feminista contra o cinema hollywoodiano. Isso não impede, de modo algum, que os argumentos de Mulvey sejam coerentes, sustentados por vários exemplos tomados de filmes e ampliados por uma reflexão de base científica (pelo menos para os que consideram a psicanálise uma disciplina científica). Mulvey continua produzindo livros e artigos acadêmicos com temas variados, mas a cada entrevista, mais de 40 anos depois, ainda é obrigada a falar daquele seu ensaio inaugural (eu tinha escrito “seminal”, mas desisti, por razões óbvias), que teve grande impacto e lançou a ideia de que os cineastas homens só conseguem ver as mulheres como objetos de seu desejo (e do desejo do espectador), nunca lhes dando real protagonismo no enredo. E ainda pior: todos os filmes – até os feitos por algumas mulheres – assumem que o desejo do(a) espectador(a) é masculino, o que transforma o público – independente de gênero – num eterno voyeur falocentrado. Na terminologia freudiana, o voyeurismo é a pulsão do prazer de olhar, desenvolvida na infância de forma espontânea, e que pode ou não ser neurótica (FREUD, 2006, p. 180-181).

Mulvey acreditava que, enquanto escrevia, já era possível vislumbrar no horizonte cultural uma outra forma de representação do feminino no cinema. Essa alternativa “cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 1983, p. 439). Infelizmente, Mulvey

não cita os títulos desses filmes, nem dá pistas de seus realizadores. Já quanto aos filmes falocentristas, a lista é a seguinte: *O rio das almas perdidas* (de Otto Preminger, com Marilyn Monroe), *Uma aventura na Martinica* (de Howard Hawks, com Lauren Bacall) e *Paraíso infernal* (de Howard Hawks, com Rita Hayworth). Alfred Hitchcock e Josef von Sternberg são citados como exemplos de diretores que construíram suas obras a partir de uma narrativa em que “o instinto erótico é concentrado apenas no olhar” (MULVEY, 1983, p. 448). A autora acha que os filmes de Hitchcock são mais sofisticados, enquanto os de Sternberg “fornecem muitos exemplos de pura escopofilia fetichista” (Ibid., p. 448).

Essa última acusação merece uma pequena decodificação, já que são termos psicanalíticos. A escopofilia, ou o prazer de olhar, é, para Freud, uma atitude normal, moldada pela seleção natural: o objeto sexual se torna belo e atrativo aos olhos. Ela se torna uma perversão se, entre três possíveis razões, “suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele” (FREUD, 2006, p. 148). Já o termo fetichismo é utilizado

para designar quer uma atitude da vida sexual normal, que consiste em privilegiar uma parte do corpo do parceiro, quer uma perversão sexual (ou fetichismo patológico), caracterizada pelo fato de uma das partes do corpo (pé, boca, seios, cabelos) ou objetos relacionados com o corpo (sapatos, chapéus, tecidos, etc.) serem tomados como objetos exclusivos de uma excitação (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 235).

Juntando os dois termos, Sternberg seria, segundo Mulvey, um cineasta falocentrista que gosta de um tipo especialmente sofisticado de voyeurismo. O seu objeto de desejo não seria mais a mulher inteira, e sim uma parte de seu corpo, ou algo que veste sobre a pele. Assim, a mulher, antes subjugada, mas ainda visível, agora desaparece completamente.

É interessante verificar como Mulvey incorpora ao seu discurso de crítica cinematográfica o raciocínio e o jargão psicanalíticos, provavelmente influenciada pelo movimento de “retorno a Freud”, liderado por Lacan nos anos 1960 e 1970 e que tem Christian Metz (1980) em suas fileiras. Em dado momento, Mulvey escreve que

“o desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático do nascimento: o complexo de castração” (MULVEY, 1983, p. 443).

Interpretando Mulvey da forma mais restrita possível e evitando os termos “imaginário” e “complexo de castração”, por demais escorregadios, o ser humano, embora tenha um componente instintivo (ou “pulsional”, conforme Freud preferia) ligado à reprodução sexuada, transcende esse vetor comportamental através do “desejo, nascido com a língua”. Se é nascido com a língua, é cultural. Se é cultural, não é animal, posto que só a espécie humana tem linguagem simbólica. Sendo assim, para Mulvey (e para Freud e Lacan), não devemos procurar no trabalho dos cineastas, nem nas personagens que eles constroem nos filmes, reflexos de seus instintos. Seres humanos são animais muito especiais. Enquanto os outros animais são dominados pelos instintos sexuais, ou seja, funcionam no automático, o animal homem tem um “desejo” capaz de ser administrado através de outras construções culturais.

Esse tipo de pensamento predominou nas ciências sociais na maior parte do século 20. A maioria dos sociólogos, antropólogos e psicólogos acreditava que as explicações estavam sempre na cultura, pois a constituição biológica da espécie humana não passava de uma “tábula rasa” para o aprendizado. O cérebro seria alimentado desde o nascimento por componentes culturais e sociais, e os seres humanos “funcionariam” de um modo radicalmente diferente dos outros animais. A psicanálise freudiana reconhece a ideia de “pulsão” (humana), mas evita o termo “instinto” (animal) – posição que é incorporada explicitamente no texto de Mulvey. Não é objetivo deste ensaio contestar essa visão da espécie humana, mas é possível dizer, sem medo de errar, que hoje, em 2017, a ideia da “tábula rasa” é contestada por pesquisas científicas em vários campos, como a neurociência, a genética comportamental e a psicologia evolutiva, em que se destaca o trabalho de Leda Cosmides, Jerome Barkow e John Tooby (1992). A conclusão mais básica dessas pesquisas é que a espécie humana pertence, pelo menos em parte de sua constituição, ao reino animal. Não apenas anatomicamente,

mas também em seu comportamento (que, em algumas ocasiões, pode ser quase instintivo e automático).

A tese principal de Mulvey, no entanto, continua de pé: independente das origens da distorção (apenas cultural, ou resultante da natureza humana, ou, o que é mais provável, resultado da coevolução de componentes genéticos e culturais), a indústria audiovisual é mesmo pródiga em entregar o protagonismo das ações para as personagens masculinas e usualmente coloca a figura feminina numa posição subalterna, como objeto do desejo masculino. Existem exceções? Com certeza. Elas são muitas e aparentemente se multiplicaram no cinema do século 21. Mas as exceções não escondem nem anulam totalmente as convenções machistas de todo o século 20, que transbordam, ainda que em menor medida, para o nosso século.

Então, seria interessante perguntar: genericamente, será que a indústria audiovisual está mudando? Será que os tais filmes “alternativos e radicais” que Mulvey identificou na década de 1970 alcançaram a necessária relevância estética e social? Não é objetivo deste ensaio responder a essa pergunta de maneira ampla.

Mais pontualmente, será que é possível enxergar num episódio de uma série de TV contemporânea, *Outlander*, comandada por um homem (o *showrunner* Ronald D. Moore), baseada em livros escritos por uma mulher (Diana Gabaldon), indícios de uma representação alternativa da figura feminina, conforme a esperança de Mulvey?

É à segunda pergunta que tentarei responder a partir de agora.

Os olhos de Ronald D. Moore

A série *Outlander* é resultado de uma associação de produtoras norte-americanas e britânicas. O *showrunner*, Ronald D. Moore, é norte-americano e sua carreira está muito ligada a séries de ficção-científica, como *Star Trek: the next generation* e *Battlestar galactica*, nas quais trabalhava como roteirista. *Outlander* não é uma obra de ficção-científica, mas está baseada numa das convenções do gênero (a viagem no tempo e os seus paradoxos) e tem elementos de fantasia e misticismo. A estreia de *Outlander* nos Estados Unidos aconteceu em 2014, na

forma de uma temporada de 16 episódios. Foi seguida por uma segunda temporada, em 2015, de 13 episódios. Duas novas temporadas estão em produção, sendo que a terceira deve entrar no ar ainda em 2017.

A trama é baseada na extensa série literária *Outlander – A viajante do tempo*, da escritora norte-americana Diana Gabaldon. São oito volumes até este momento, sendo o primeiro de 1991. Todos são best-sellers internacionais, traduzidos para várias línguas (inclusive o português, no Brasil e em Portugal).

A contracapa do livro registra a seguinte sinopse, que nos parece bastante adequada:

Em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial, a enfermeira Claire Randall volta para os braços do marido, com quem desfruta uma segunda lua de mel em Inverness, nas Ilhas Britânicas. Durante a viagem, ela é atraída para um antigo círculo de pedras, no qual testemunha rituais misteriosos. Dias depois, quando resolve retornar ao local, algo inexplicável acontece: de repente se vê no ano de 1743, numa Escócia violenta e dominada por clãs guerreiros. Tão logo percebe que foi arrastada para o passado por forças que não compreende, Claire precisa enfrentar intrigas e perigos que podem ameaçar a sua vida e partir o seu coração. Ao conhecer Jamie, um jovem guerreiro das Terras Altas, sente-se cada vez mais dividida entre a fidelidade ao marido e o desejo pelo escocês. Será ela capaz de resistir a uma paixão arrebatadora e regressar ao presente? (GABALDON, 2014).

O ponto mais interessante das obras (tanto dos romances de Gabaldon, quanto da série de Ronald T. Moore) é, a meu ver, a relação entre a enfermeira Claire, uma mulher culta, urbana e “moderna”, que vivia na Inglaterra dos anos 1940, e Jamie, um jovem inteligente, mas de pouca educação formal, que vive no interior da Escócia em 1743. São 200 anos de diferença e, como sabemos, nesse intervalo a cultura humana sofreu grandes mudanças. Em contraste, 200 anos não passam de um instante fugidio na escala evolutiva, de modo que Claire e Jamie, tão diferentes culturalmente, dividem a mesma natureza humana (isso se o leitor acredita que ela existe). Vamos investigar como se dá esse relacionamento, em especial no que se relaciona ao sexo, e em que condições ele foi recriado na linguagem audiovisual.

Por mais central que seja a figura do *showrunner* numa série de TV contemporânea (no caso de *Outlander*, um homem), e por mais significativo que seja o fato da autora da obra original, Diana Gabaldon, e a personagem principal, Claire Randall, serem mulheres, pode ser interessante verificar a presença de outras mulheres na equipe de realização. O IMDB (2017) nos informa que ainda há uma maioria de homens, mas é possível destacar, em relação à primeira temporada, que:

1. a direção é exercida por homens em 12 episódios, enquanto uma mulher, Anna Foerster, dirige 4 (7, 8, 15 e 16);
2. o roteiro, que tem sempre a supervisão (e às vezes a coautoria) de Ronald T. Moore, é escrito por homens em 13 episódios, enquanto Anne Kenney, uma mulher, escreve três (3, 7 e 12);
3. o episódio 7, intitulado *O Casamento*, em que acontece a primeira relação sexual de Claire Randall e Jamie Fraser, é escrito e dirigido por mulheres. Como veremos a seguir, esse fato não é uma coincidência.

Ronald T. Moore parece disposto a procurar um olhar mais feminino sobre a relação do casal em sua lua de mel. Em entrevista à repórter Maureen Ryan, da revista *Variety*, Moore conta que evitou ao máximo usar os velhos clichês de cenas de sexo, como velas, uma cortina levada pelo vento, o arco das costas da mulher, uma luz dourada sobre seu corpo etc. Ele lembra que chamou os diretores da série e observou: “Nós não queremos fazer sexo de TV. Sexo televisivo não é sexo real. Ninguém tem relações sexuais assim. E todos riam e diziam: sim, isso é verdade. Então o que você quer fazer? Eu disse: façam como se fosse real” (RYAN, 2017, tradução minha).

Essa observação é uma boa pista, mas é inevitável perguntar a Moore o que é sexo “real”. Depois de afirmar que as cenas de sexo precisam estar diretamente ligadas à narrativa (evitando, assim, os clichês visuais de sempre), Moore lembra que costumava perguntar a sua equipe: “por que vamos fazer

isso? Qual é a razão da história? Qual é a razão da personagem? Não se trata apenas de vê-los nus novamente, porque já os vimos nus antes, e eles são quentes” (RYAN, 2017).

O momento mais interessante da entrevista gira em torno do episódio 7:

Maureen Ryan – Voltando ao episódio do casamento: você escalou uma diretora e uma escritora.

Robert T. Moore – Eu pensei que seria importante. É uma noite de núpcias. Vai ter um monte de sexo nela. Eu me reuni na sala dos roteiristas com pessoas que conheciam profundamente os livros, ao lado dos que estavam lendo pela primeira vez. [...] O roteirista [deste episódio] tinha que ser alguém que realmente conhece o livro, que ama a história, porque ele escreveria algo realmente importante. Deveria ser um dos fãs de *Outlander* e deveria ser uma mulher. Daí partiu a escolha de Anne Kenney. [...] No meu íntimo, pensei: será uma boa maneira de evitar..

Maureen Ryan – A cortina e a vela.

Robert T. Moore – Sim. [...] Eu simplesmente sentia, por algum motivo, que uma mulher se aproximaria da cena de maneira diferente. Num outro contexto emocional, mais intuitivamente, o que causaria uma diferença visual. A cena seria mais sobre o encontro dessas duas pessoas do que um momento erótico, tentando fazê-los parecer *sexy*. Sem o tal “*olhar sexy*”. Fazer a cena como as pessoas de verdade fazem sexo.

Maureen Ryan – Observando isso, percebo o quanto eu fui treinada para ver as mulheres através dos olhos dos homens, pelo menos enquanto fui uma simples espectadora. Por outro lado, [...] eu não fui treinada para ver os homens através dos olhos das mulheres. É muito raro isso acontecer.

Robert T. Moore – [...] É como se houvesse uma equação: sexo é igual a mulheres. Se você vai ver algum sexo, tem que ser com mulheres. Não precisa ser o corpo inteiro. Pode ser apenas seu sapato. Pode ser qualquer parte de seu corpo. Mas não vai ser com um homem. Definimos “sensualidade” visualmente, e a imagem tem que ser de uma mulher. Vai ser sobre o corpo feminino, de alguma forma. Essa é a linguagem visual da indústria. Como chegamos a este lugar é uma outra conversa. Mas é onde estamos (RYAN, 2017).

As acusações de Laura Mulvey, na distante década de 1970, parecem estar de pé: nas cenas de sexo, as mulheres, na opinião de Moore, ainda são mostradas como objetos para o olhar voyeurístico dos homens nas produções audiovisuais. Contudo, se Moore e sua equipe parcialmente feminina decidiram enfrentar esse panorama machista, o que fizeram de concreto na cena mais “quente” de *Outlander*?

Os olhos de Diana Gabaldon

Nossa análise começa com a estratégia narrativa adotada pela escritora Diana Gabaldon para moldar o caráter de sua heroína, Claire Randall. A ação principal de *Outlander* é a viagem no tempo de Claire. O enredo a relaciona intimamente com três homens: seu marido em 1945, Frank Randall; um antepassado de seu marido em 1743, o capitão Jack Randall; e um jovem soldado escocês em 1743, Jamie Fraser. Todos eles são personagens importantes, com seus objetivos e conflitos próprios, mas é Claire, uma mulher, que provoca as maiores reviravoltas dos romances. É também a sua voz que narra os acontecimentos – a série manteve essa estrutura incólume. Sendo a protagonista e a narradora (com uso constante de *offs* em primeira pessoa), Claire torna-se o centro incontestado da trama na TV.

Claire é uma *sassenach*, uma estrangeira, pois é uma inglesa na Escócia. Ao viajar no tempo, perdeu seus laços familiares e suas referências culturais. Em compensação, seus conhecimentos práticos de medicina (foi enfermeira na Segunda Guerra Mundial) vão ajudá-la a conquistar certa reputação como curandeira. Outra vantagem de viajar no tempo é conhecer, pelo menos superficialmente, episódios históricos, como batalhas decisivas entre ingleses e escoceses, que passam a viver no presente da narrativa. Isso a leva ao clássico paradoxo da viagem no tempo – é possível mudar o que aconteceu? – e a coloca numa posição de constante proteção do seu segredo.

No entanto, há um outro segredo, talvez ainda mais importante: Claire é casada em 1945. Quando, em 1743, ela se aproxima do escocês Jamie, solteiro e virgem, ela é, com certeza, mais experiente e mais segura do que ele quanto a relacionamentos sentimentais e ao sexo. É, portanto, uma mulher que, nos planos narrativo e dramático, não se enquadra no clichê descrito por Laura Mulvey e pela crítica feminista ao cinema. Ela não é submissa, não é um simples objeto para o desejo masculino e tem o protagonismo da ação. O roteiro de Anne Kenney para o episódio 7 da série usa todas essas características do romance para construir seu arco dramático.

O casamento de Claire e Jamie, sem o qual não haveria cena de lua de mel, é provocado por uma questão legal. Embora os dois, nitidamente, sintam-se atraídos um pelo outro, Claire continua casada em sua memória e teria grandes dificuldades para simplesmente renegar seu compromisso com Frank e jogar-se nos braços de Jamie. Em 1743, entretanto, o malvado capitão Jack Randall poderá prendê-la a qualquer momento se ela continuar sendo uma estrangeira (inglesa) na Escócia. A solução é casá-la com um escocês solteiro, e o único disponível nas proximidades é Jamie, que aceita o encargo sem reclamar.

O seguinte diálogo do romance é uma boa síntese da situação:

– Você está a salvo – disse ele com firmeza. – Tem meu corpo e minha família, meu clã e, se necessário, a proteção de meu corpo também. O sujeito não vai colocar as mãos em você de novo enquanto eu viver.
– Obrigado – falei. Olhando para aquele rosto forte, jovem, determinado, com as maçãs do rosto pronunciadas e o maxilar sólido, senti pela primeira vez que esse esquema absurdo de Dougal podia na verdade ter sido uma ideia razoável.

A proteção de meu corpo. A frase atingiu-me com um impacto particular ao olhar para ele – os ombros largos e decididos e a lembrança de sua graciosa ferocidade, “se exibindo” com a espada à luz da lua (GABALDON, 2014, p. 260).

Impossível não destacar a grande quantidade de adjetivos que Claire usa para descrever os atributos físicos de Jamie: “rosto forte, jovem, determinado”; “maxilar sólido”, “ombros largos” etc. Na série, tanto Claire quanto Jamie são interpretados por artistas de grande beleza física: Caitriona Balfe (que foi modelo antes de ser atriz) e Sam Heughan (ator de teatro na Escócia antes de ser escalado em *Outlander*). O roteiro é construído para que o espectador anseie pela união romântica dos dois, que é ameaçada pelo desejo lascivo e violento do capitão Randall. O ator Tobias Menzies (dez anos mais velho e sem tanta beleza física) vive as duas personagens de sobrenome Randall, o que é importante na elaboração do conflito psicológico de Claire.

Um detalhe precisa ainda ser acrescentado: o corpo de Jamie, além de jovem, é cheio de músculos. No entanto, este mesmo corpo abriga uma grande

fragilidade: as costas de Jamie estão cheias de cicatrizes vermelhas, de aspecto repugnante, resultado de um açoitamento executado pessoalmente pelo capitão Jack Randall alguns anos antes, e que quase levou o jovem escocês à morte. Jamie, assim, carrega uma marca de sua humanidade e do perigo constante que corre. Se Jack prendê-lo novamente, provavelmente será assassinado.

Aí está, em resumo, a situação das personagens quando a cena da lua de mel acontece, tanto no livro de Gabaldon, quanto no roteiro de Kenney. No romance, os acontecimentos são os seguintes:

1. Claire e Jamie tomam vinho e, ainda vestidos, de mãos dadas, têm uma longa conversa sobre a família de Jamie;
2. Jamie também conta, em linhas gerais, a história de sua vida e reafirma sua virgindade;
3. Claire inventa uma história para si, omitindo a viagem no tempo;
4. quando as histórias acabam, e eles têm de ir para a cama, Jamie ajuda Claire a tirar suas roupas;
5. Claire tira as roupas de Jamie e começa a acariciá-lo (ou seja, a iniciativa é dela);
6. Jamie acaba reagindo – “Ele me ergueu nos braços e se sentou na cama, segurando-me em seu colo” (GABALDON, 2014, p. 268) –, mas age sempre com cuidado e pede que ela o oriente, caso seja rude;
7. o primeiro intercurso não é narrado. É uma elipse clássica;
8. os dois conversam depois do sexo sobre o que aconteceu. Jamie diz estar surpreso sobre o fato da relação acontecer face a face, e não “por trás, como os cavalos” (GABALDON, 2014, p. 269). Jamie diz que seus conhecimentos de sexo vieram da observação de animais na fazenda da família e das dicas dos tios;
9. Claire faz com que os dois fiquem nus, frente a frente, e se examinem. A narradora enfileira mais meia dúzia de adjetivos para o corpo de

- Jamie (os ossos são “longos e graciosos”, e os músculos são “lisos”). Excitados, partem para novo intercuro (outra vez em eclipse);
10. ao sair do quarto para pegar pão, já que estão famintos, Claire é recebida por uma “retumbante ovação de uns quinze homens, descansando em volta da lareira no salão principal embaixo, bebendo, comendo e jogando dados” (GABALDON, 2014, p. 271). A alegria desses homens vem da constatação de que o casamento está consumado. Claire, constrangida, volta para o quarto;
 11. Jamie vai buscar pão e vinho;
 12. quando Jamie volta, acontece um terceiro intercuro, em que ela toma a liberdade de guiá-lo mais explicitamente nas ações. Ela grita de prazer, o que o assusta. Pensa que a machucou. Eles param e conversam de novo;
 13. como ele “ainda está pronto”, Claire parte para o sexo oral, primeiro com os lábios, suavemente, depois com os dentes, sendo mais rude. Ele atinge o orgasmo e diz: “Pensei que meu coração fosse explodir.”; os dois vão dormir.

Em resumo, Claire é a protagonista e narradora das ações na cena sexual. Mais experiente, “ensina” Jamie a fazer amor, pois este tem muita energia, mas nenhuma técnica. O corpo de Jamie é objeto para os olhos e o desejo de Claire, enquanto o corpo dela não vira objeto (devido ao fato da cena acontecer sob o seu ponto de vista), ficando a subjetividade de Jamie quase ausente. Há três intercursos e um episódio de sexo oral (decidido por ela), com intervalos para longas conversas sobre vários assuntos, o que contraria frontalmente o clichê de que o homem, depois do sexo, deseja que a mulher se transforme numa pizza ou numa garrafa de cerveja. Gabaldon, de modo consciente ou não, escreveu um capítulo que oferece uma alternativa estética literária “feminina” para a narrativa erótica audiovisual machista e voyeurista descrita por Mulvey no primeiro capítulo deste ensaio.

Os olhos de Anne Kenney e Anna Foerster

A cena correspondente no sétimo episódio da primeira temporada da série *Outlander*, com roteiro de Anne Kenney e direção de Anna Foerster, acontece num quarto iluminado por uma lareira e algumas velas. A ação pode ser assim resumida:

1. o casal brinda e toma vinho. Claire está tensa e bebe rápido. Jamie diz que ela deve ficar tranquila, pois não irá estuprá-la. Ela pergunta por que Jamie aceitou casar com el. Ele fala que foi para garantir a segurança de Claire²;
2. Claire aproxima-se de Jamie e senta ao seu lado na cama. As mãos se tocam, e eles vão se beijar, mas Claire pergunta sobre a família de Jamie. Segue-se uma longa conversa (indicada por fusões) sobre as duas famílias. Ela relaxa e consegue divertir-se com as histórias de Jamie;
3. dois soldados escoceses entram no quarto para saber o que estava acontecendo (episódio cômico);
4. Claire propõe que se deem. Jamie ajuda Claire a tirar seu espartilho. Gestos lentos e iluminação discreta. Os seios de Claire são revelados. Jamie os acaricia;
5. Claire ajuda Jamie a tirar sua roupa (o kilt). Beijam-se. Jamie vira Claire de costas para ele, mas, quando caem na cama, ela fica de frente. Claire reclama que ele a está esmagando. O intercurso é rápido e, com certeza, não é prazeroso para Claire;
6. conversam sobre a experiência. Ele diz que não imaginava a relação face a face. Ela ri. Jamie pergunta se ela gostou da relação, e ela se cala. Jamie conta dos conselhos grosseiros que recebeu;
7. Claire sai do quarto à procura de comida, mas é obrigada a voltar pelos participantes da festa;

2 Exatamente como sugerido no livro. p. 260.

8. Jamie vai pegar comida. Na volta diz a Claire que ouviu o seguinte conselho: "Nunca deixe uma mulher vê-lo ansioso para satisfazê-la. Isso dá muito poder a ela";
9. o casal come e bebe uísque. Jamie elogia os cabelos de Claire, numa prosa poética. Ele a acaricia, mas ela prefere falar sobre o novo kilt de Jamie;
10. cenas em flashback: (a) com Jamie e um dos outros escoceses (Murtagh), sobre o kilt. A mãe de Jamie é lembrada; (b) um padre é convencido a officiar o casamento; (c) amigos de Jamie conseguem um anel de noivado; (d) um outro amigo de Jamie consegue um vestido de casamento para Claire;
11. cena em flashback do casamento. No final, o beijo apaixonado dos noivos;
12. de volta ao quarto, Claire pede que Jamie tire sua roupa e diz: "Quero olhar para você". Ele se aproxima dela e tira a própria roupa. Vemos as cicatrizes de suas costas. Claire acaricia o peito de Jamie, vai rodando em torno dele e acaricia suas nádegas. Jamie pede que ela também tire a roupa, o que ela faz. Vemos seus seios e seu corpo todo de costas. Eles abraçam-se e beijam-se. Jamie a ergue e a leva para a cama. Jamie começa o intercuro do mesmo modo que na relação anterior, mas dessa vez ela reage com mais entusiasmo. Depois de uma pequena conversa, Claire faz com que Jamie fique deitado de costas, enquanto ela toma a iniciativa e o morde no peito. Logo depois, começa uma ação de sexo oral (fora de quadro);
13. final da relação, com orgasmo de Jamie. Ele diz: "Pensei que meu coração fosse explodir". Ele dorme. Ela levanta, coloca um cobertor nos ombros e desce para a sala, onde pega comida e tem um diálogo tenso com um dos chefes escoceses;
14. Claire volta ao quarto. Jamie acorda e presenteia Claire com um colar de pérolas que pertencera a sua mãe. Claire o beija. Senta no colo de Jamie e começam uma nova relação, bem lenta e romântica. Fim da sequência.

Há uma evidente semelhança de base emocional nas narrativas literária e audiovisual. As duas personagens agem de modo muito semelhante quanto ao sexo (ela mais segura, liderando as ações; ele mais tímido, aprendendo o que fazer), o que parece corroborar as palavras do *showrunner* Ronald D. Moore em sua entrevista à *Variety*. Não se trata de uma cena de sexo com a dominação física de um homem sobre uma mulher; as duas personagens têm tempo para mostrar suas subjetividades, e o desejo feminino não está subjugado ao masculino.

Uma diferença narrativa importante diz respeito à opção da série em intercalar cenas do passado recente (preparação do casamento e sua cerimônia religiosa), na forma de flashbacks, com as cenas de sexo. Isso não acontece no romance, que resolve todas as questões do casamento antes de partir para a sequência erótica. Talvez a roteirista tenha imaginado que essas pausas entre as ações mais íntimas contribuam para dar ritmo a uma sequência que ficaria demasiado longa com imagens e falas somente dos dois protagonistas. É possível que ela esteja correta. No romance, também não há pressa na descrição do sexo, que acontece em paralelo com conversas longas. Nesse sentido, o efeito geral dos flashbacks é adequado. A própria Claire, no romance, avisa que, para as mulheres, quanto mais devagar melhor.

Outra diferença está no modo mais explícito com que a série mostra o sexo. No romance, as duas primeiras relações acontecem em elipse, sendo descritas por diálogos posteriores. Na série, vemos o que está acontecendo com muito mais detalhes, inclusive quanto aos corpos das personagens. Há uma evidente preocupação em “empatar o jogo” da relação: Claire pede a nudez de Jamie, e depois Jamie pede a nudez de Claire. Não há, com certeza, o predomínio do olhar masculino sobre o corpo feminino. As nádegas de Jamie são mostradas com o mesmo destaque (talvez até com um tempo um pouco maior) que as nádegas de Claire.

No romance, há três intercursos e um episódio de sexo oral, nessa ordem. Na série, a sequência é um pouco diferente: dois intercursos, sexo oral e um

terceiro intercuro. Assim, em vez do final ser com um orgasmo masculino (o que acontece no romance), há um clímax de prazer compartilhado, numa relação que parece ser a mais longa e carinhosa de todas. As “lições de amor” dadas por Claire, portanto, parecem ser mais exitosas na série que no livro. Se o texto de Gabaldon já aponta para o enfrentamento e a negação da representação tradicional do sexo, à procura de um ponto de vista mais feminino, o roteiro de Kenney e a direção de Foerster levam essa perspectiva ainda mais longe.

Um breve último olhar

A importante questão proposta pelo *showrunner* Ronald D. Moore – como a indústria audiovisual chegou ao tipo de representação (machista) do sexo nos filmes? – mereceria um ensaio específico. Ela só pode ser respondida numa articulação de componentes histórico-culturais e evolutivo-biológicos. Em outras palavras, teríamos de considerar a coevolução de genes e memes. Não há espaço aqui para nem ao menos esboçar um raciocínio nesse sentido. Fica para outra ocasião. Com base nos dados sobre a narrativa de *Outlander* aqui descritos, contudo, é possível fazer algumas considerações.

Se a equipe de realização de uma obra audiovisual está, de modo consciente e homogêneo, disposta a não seguir os clichês machistas das cenas de sexo (conforme descritos por Mulvey na década de 1970 e ainda tão presentes nos filmes e séries contemporâneos), ela pode fazê-lo com êxito. A cena que analisei na série *Outlander* é, definitivamente, mais feminina que masculina. Não há, nem de perto, a submissão da mulher ao desejo masculino. Claire nunca é um objeto para Jamie. Essa perspectiva, é claro, surge pelo fato de Gabaldon ter criado uma personagem mulher que é protagonista e narradora. Na adaptação, esse ponto fundamental da dramaturgia foi mantido.

Por outro lado, se podemos afirmar que não há predominância do olhar masculino, é preciso notar que o olhar, a visão, continua sendo, dos cinco sentidos, aquele que predomina na elaboração do erotismo. E isso acontece *tanto no romance quanto na série*. O texto de Gabaldon e as imagens filmadas

por Foerster colocam o corpo de Jamie à disposição do olhar de Claire, e vice-versa, ficando o espectador (e a espectadora) alternadamente com os dois pontos de vista. Assim, não há uma negação, ou uma tentativa de amenizar o componente voyeur da relação erótica. A mulher aceita ser um pouco objeto para o olhar masculino, contanto que o homem também aceite ser objeto temporário para o seu olhar. É um voyeurismo democrático e consentido, mas, ainda assim voyeurismo. Nada se escreve e nada se filma sobre odores, sabores ou texturas. Nada se escreve e nada se filma sobre os sons da paixão erótica. O lugar privilegiado do sexo ainda está no fundo da retina, de onde parte para as manobras mais decisivas nas mentes dos amantes. A nudez ainda é elemento fundamental na narrativa.

Acredito que não há qualquer problema ético nesse fato. Os corpos – nus ou vestidos – de Claire e Jamie, envolvidos numa relação erótica igualitária, sofreram na série um evidente processo de subjetivação. A acusação principal de Laura Mulvey – de que a mulher é sempre objeto do desejo masculino e oferece seu corpo sem nada receber em troca – não cabe em relação a *Outlander*. Quanto ao “prazer visual” da narrativa cinematográfica – que Mulvey aponta como um grave problema nas obras de diretores consagrados como Otto Preminger, Howard Hawks, Alfred Hitchcock e Josef von Sternberg – creio que é muito mais uma consequência da importância do olhar – seja masculino, seja feminino – na construção do desejo sexual (real ou representado na ficção), que uma estratégia machista consciente, embora possa reforçar, de forma inconsciente, estereótipos nocivos. *Outlander* mostra que uma personagem feminina também pode desejar um corpo masculino e ter prazer visual numa narrativa cinematográfica. O problema nunca foi o desejo, e sim sua privatização pelo gênero masculino. A indústria audiovisual precisa de mais mulheres escrevendo e dirigindo filmes e séries para que a representação do desejo seja mais igualitária. Creio que esse movimento, embora ainda tímido, é irreversível.

Referências

BARKOW, J. H.; COSMIDES, L.; TOOBY, J. (Org.). *The adapted mind: evolutionary psychology and the generation of culture*. New York: Oxford University Press, 1992.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. VII, p.119-231.

GABALDON, D. *Outlander: a viajante do tempo*. Rio de Janeiro: Saída de Emergência, 2014.

IMDB – Internet Movie Database. Outlander. Disponível em: <<https://goo.gl/ynYV32>>. Acesso em: maio 2017.

METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrasilme, 1983. p. 437-453.

ROUDINESCO, E.; PLON, M.; JORGE, M. A. C.; RIBEIRO, V. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYAN, M. Showrunner Ronald D. Moore on how 'Outlander' avoids formulaic sex scenes. *Variety*, New York, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/2Au4BT>>. Acesso em: maio de 2017.

submetido em: 14 jun. 2017 | aprovado em: 28 jun. 2017

Serialização da cultura e promoção de imaginários ambivalentes: construindo o “comum-excepcional” em *A feiticeira*

Serialization of culture and promotion of ambivalent imaginaries: building the “common-exceptional” in *Bewitched* TV series

Rose de Melo Rocha¹, Paulo Roberto Ferreira da Cunha²

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).
E-mail: rlmrocha@uol.com.br.

2 Coordenador e professor do curso de Comunicação Social da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).
E-mail: pcunha@espm.br.

Resumo

Este artigo problematiza algumas significações imagéticas e imaginárias articuladas no consumo de narrativas serializadas. Para empreender esta análise, partimos de uma contextualização teórica sobre serialização da cultura e descentralização da cultura de massas, analisando a imagética do consumo articulada na serialização. Voltamo-nos, a seguir, em uma perspectiva histórica, a imagens modelares de estilo de vida, através da disseminação da comunicação de forma massiva em um seriado estadunidense produzido para a TV na década de 1960, *A feiticeira*. Em paralelo à ação normativa da difusão do referido modelo, contradições e fatores contextuais tensionavam o padrão, evidenciando ações intencionais e involuntárias que dialogavam com parcelas distintas da população não coniventes ou contempladas pelo *status quo*. Assim, entendemos que há a disseminação de imaginários ambivalentes pela série e no processo de seu consumo.

Palavras-chave

Serialização da cultura, imagem e imaginário, ambivalência, *A feiticeira*.

Abstract

This article problematizes some imagetive meanings articulated to the consumption of serialized narratives. In order to undertake this analysis, we start from a theoretical contextualization about serialization of culture and decentralization of mass culture, analyzing the imagery of consumption articulated in serialization. We turn, then, in a historical perspective, to model lifestyle images, by massively disseminating mass communication in an American television series produced in the 1960s, *Bewitched*. In parallel with the normative action of the diffusion of this model, contradictions and contextual factors intended the pattern, evidencing involuntary intentional actions that dialogued with distinct portions of the population that were not conniving or contemplated by the status quo. Thus, it is possible to understand that there is the dissemination of ambivalent imaginaries by the series and in the process of their consumption.

Keywords

Serialization of culture, image and imaginary, ambivalence, *Bewitched*.

Serialização da cultura e descentralização da cultura de massas

Fredric Jameson (1996), crítico da pós-modernidade, tornou-se conhecido por problematizar o modo específico de união entre temporalidade e imagens que, em sua interpretação, caracteriza o capitalismo contemporâneo, interrogando-se sobre “a lógica cultural articulada pelas determinações concretas do que se convencionou chamar eufemisticamente de nova ordem mundial” (JAMESON, 1996, p. 5). Analisando diferentes textos culturais (da fotografia, da literatura, da arquitetura, do cinema e provenientes dos meios massivos), Jameson dedica atenção importante ao que nomeia a lexicologia da mídia. Em uma das bases de sua argumentação, o “capitalismo da mídia” corrobora a perda de historicidade típica da dinâmica arrebatadora que Jameson percebe como epicentro do momento pós-moderno do olhar. Nele, criar-se-iam efetivamente novas sensibilidades e novos estados mentais articulados à naturalização, à serialização e à *presentificação* dos textos visuais, alicerçando um solo comportamental típico do que Guy Debord, ao final da década de 60, nomearia a sociedade do espetáculo, com “tudo o que era vivido diretamente [tornando-se] uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

Radicalizando a visada debordiana, a questão para Jameson é compreender que tipo de articulação se opera entre o psiquismo das “pessoas pós-modernas” e estas imagens sem historicidade, com “uma nova falta de profundidade” bastante ativa e atraente (JAMESON, 1996, p. 32), repletas de pastiches de formas culturais, emulações de estados de espírito, fragmentos de um passado estilizado e de um mundo que, efetivamente, deveria ser vivido na indistinção entre base e superestrutura. O consumo, nestes termos, é “o consumo do próprio processo de consumo, muito além do de seu conteúdo e dos produtos comerciais mais imediatos” (JAMESON, 1996, p. 282). E é neste aspecto que ele identifica a nuclearidade da serialização como uma ordenadora hegemônica do modo de consumir narrativas midiáticas nos contextos pós-industriais e intensamente tecnologizados:

não são os produtos comerciais do mercado que se tornam imagens na propaganda, mas sim os próprios processos de diversão e de narrativa da televisão comercial que são, por sua vez, reificados e transformados em mercadorias: a narrativa serializada, com seus segmentos rígidos e quebras temporais reduzidos a fórmulas, a ação das tomadas da câmara sobre o espaço, a história, as personagens e as modas, incluindo também aí o novo processo de produção de celebridades e de estrelas que parece diferente da experiência mais familiar que tínhamos destas questões (JAMESON, 1996, p. 283).

Levando tal argumento adiante, o autor sugere que a serialização, aliada ao que hoje podemos chamar a indústria das celebridades e ao embaralhamento ou desvanecimento das fronteiras entre real e ficcional, está relacionada a uma profunda transformação da esfera pública, marcada pelo “aparecimento de um novo domínio da realidade das imagens, que é a um só tempo ficcional (narrativo) e factual (até as personagens dos seriados são percebidas como estrelas reais)” (JAMESON, 1996, p. 283). É interessante notar como desta realidade inextricavelmente cultural emergem de fato figuras públicas, e neste caso a união entre política e espetáculo, ainda que não toque diretamente a Jameson nesta obra, ganha excepcional gramatura. Hipóteses assim, de um ponto de vista latino-americano, são contemporaneamente contempladas por Omar Rincón, em vários de seus escritos, tanto em sua consideração do potencial narrativo da mídia e do entretenimento quanto ao dirigir duras críticas à cooptação instrumental, estilizada e desideologizante do popular por governos populistas e indústrias culturais inescrupulosas.

É nossa intenção neste artigo analisar uma série específica, *A feiticeira*³, cuja criação remete aos intensos e problemáticos anos 60, período que Edgar Morin (1999) vai associar ao início do fim da cultura de massas centralizada e monocórdica, e que precisa incluir na sua ideologia narrativa os rebeldes e errantes. Dirigimo-nos, pois, a um espaço-tempo específico, a saber, a pujante e contraditória sociedade norte-americana sessentista, mergulhada na louvação a um

3 Título original: *Bewitched*. Lançado nos Estados Unidos em 17/09/1964.

estilo de vida modelar, exemplar, admirável e pretensamente universal, mas que, cada vez mais, deparava-se com a complexidade e os conflitos sociais, as crises econômicas e as contracorrentes culturais. Contudo, tendo este marco periodizante como escolha metódica, entendemos que as experiências de serialização ali localizadas – e o modo como dialogam com sujeitos e coletividades – podem ser entendidas como um dos pilares de uma mutação ainda em processo na relação entre audiências e produtos culturais massivos, em específico os serializados.

Assim, interessa de modo bastante específico auscultar como nesta série de sucesso opera-se a promoção do que aqui nomeamos imaginários ambivalentes. Esta ambivalência, segundo a percebemos, é intrínseca à produção imagética da série. A fragmentação em blocos narrativos convive com a continuidade subsumida na essência da ideia de um consumo pulsado e contínuo de uma narrativa serial, no que as músicas-tema desempenham papel fundamental; no plano da representação, o ficcional dirige-se ao cotidiano, ao dia a dia, tanto ao doméstico como indiretamente ao mundo do trabalho; e, assim, o ordinário convive com a excepcionalidade. Mas, igualmente, alcança o borramento tensivo apontado por Jameson, e em ao menos dois aspectos. Em primeiro lugar, nota-se a mescla entre realidades vividas pelos atores e o desenvolvimento da trama: foi o caso da gravidez ficcional da protagonista Samantha, interpretada pela atriz Elizabeth Montgomery, que efetivamente havia engravidado.

Montgomery, filha de um ator hollywoodiano e de uma estrela da Broadway, materializa a transição – ou, digamos, a expansão – da indústria do entretenimento para as telinhas domésticas, não mais se restringindo exclusivamente às produções cinematográficas e espetáculos teatrais. E, nesta migração, o alimento serial beneficia-se do que fica em aberto, em uma narrativa que se conclui sem nunca chegar ao fim, mas que muito depende de pitadas *pessoais*, como toda a curiosidade despertada em torno da atriz principal e sua vida privada para cimentar a relação imagem midiática/imaginário espectral. Este, aliás, é outro borramento: a vida dos atores torna-se *pública-privada*, tornando a fantasmática ideia de intimidade um recurso a mais no encanto das imagens. É o que Michel Kokoreff, nos anos

90, vai identificar na inversão banalizante típica dos processos de celebração pós-pós-modernos, estes nos quais o novo *star system* inclui e celebra o cidadão comum explorando as características ordinárias e/ou vulgares de celebridades incomuns – tópicos não por acaso cada vez mais característicos dos *realities shows*.

Em uma segunda direção, a série institui uma temporalização própria ao cotidiano do espectador doméstico. O consumo regular de uma narrativa midiática em pedaços e ofertada a domicílio envolve uma educação dos sentidos. O que se prepara aí? Se a experiência das locomotivas é associada à constituição do receptor (de imagens em movimento, que se fusionam em presença, o cinema na linha de frente), a série televisa anuncia um receptor que é indiretamente *incluído* na trama, em longo prazo, e sequencialmente. Debord (1997) já antevira tal perspectiva, explicitando a introjeção do espetáculo nos planos ordinários, não só com as mercadorias legislando e participando da produção “adequada” da vida privada, mas implicando posteriormente no consumo social das imagens (deste próprio cotidiano, podemos acrescentar).

Tecendo a indistinção real/ficcional, o homem comum, o sujeito médio bem-sucedido retratado na série (como na figura do marido de Samantha, de seu patrão e vizinhos), convive com um comum-extraordinário: a dona de casa exemplar é, também, uma feiticeira. Mas, e isto não é de se estranhar, até a magia tem limites. A dona de casa/feiticeira vez ou outra se contém, isto quando considera, digamos assim, que passou dos limites. Tal situação poderá envolver a promoção de um estilo de vida superlativo, luxuoso demais, excêntrico demais para os padrões humanos e os referentes classistas dos quais é evidentemente tributária e cuidadora zelosa. Ou, ainda, quando sua mágica resulta em uma confusão entre mundo cotidiano e mundo fantástico – onde não existem limites e a curva do tempo se dobra e desdobra como plástico.

Imagens, imaginários, imagéticas do consumo

Refletindo sobre a imagética do consumo mediada (na referência a objetos, posses e estilos de vida desejáveis) e midiaticizada (no consumo da própria série

como referente de um modo de ser e olhar para o mundo, suas temporalidades e seus conflitos) por *A feiticeira*, percebemos como o caráter serial – combinado a um *plot* que mescla retratos banais do cotidiano a experiências mágicas, sobre-humanas – compõe um magma imaginário curioso. Há certa indistinção entre *imagerie* e imaginário, de modo que, bem se pode sugerir, a feiticeira de Samantha, usada para equacionar problemas do cotidiano de sua família terrena ou dilemas existenciais e extemporâneos de sua família de bruxos, aproxima-se do trabalho de seu marido em uma agência de publicidade, que se esmera, nem sempre com sucesso, em tornar as narrativas de sonho publicitárias algo perfeitamente adequado às materialidades e serviços vendidos e às fantasias que, via de regra, deveriam muito concretamente ser realizadas.

A serialização das imagens-estilo-de-vida atua, de fato, em uma dinâmica ambivalente: de um lado, introjeta certo suspense à monotonia da *every-day-life* – o que virá a seguir, seja no enredo, seja em relação à continuidade ou interrupção da própria série, iniciando de maneira sutil e extremamente eficaz a fidelização e solidariedade do espectador em relação ao produto e a responsabilização por seu fim ou por sua perenidade –, de outro, ao repetir-se serialmente, equaciona de forma magistral o paradoxo moderno. A experiência temporal torna-se “uma acumulação infinita de intervalos equivalentes”. A fragmentação torna-se unidade, “o fim não é nada, o desenrolar é tudo” (DEBORD, 1997, p. 17, 103), chegando, contemporaneamente, à performatização do cotidiano e das personalidades. Como diz Rincón (2006, p. 19-24), as narrativas e culturas midiáticas configuram *estratégias de contar* que intervêm na vida, construindo rituais, prometendo expressão, abrindo o significado a novos modos sociais e validando sistemas de valores apreciativos.

Ou seja, há um cruzamento e uma contiguidade entre as imagens-estilo-de-vida e sua efetiva disseminação na vida cotidiana. Assim é que o consumidor midiático médio da série é também, virtualmente, seu protagonista: “todos cremos que somos protagonistas porque somos espectadores” (RINCÓN, 2006, p. 58). Por esta via, assume-se que uma imagem, no sentido mais amplo, é uma construção cultural *habitável*, mais do que uma materialidade em si. A amplitude destas

relações, como apregoa o antropólogo Everardo Rocha, pode ser vislumbrada com a investigação das “relações sociais, éthos, valores, ideologia e estrutura desta sociedade [industrial] que, forçosamente [esbarra] nas indicações precisas daquilo que ela reproduz de nós e do que produz para nós” (ROCHA, 1995, p. 45). Edgar Morin considera que “não é possível [dissociar a imagem] da presença do mundo no mundo, da presença do homem no mundo” (MORIN, 1997, p. 42). Esta questão relevante coaduna com a ideia de construção de uma cidadania amparada pelas relações geradas a partir da comunicação, defendida por Rose de Melo Rocha:

uma cidadania visual, de acordo com esta acepção, implica em considerar que toda imagem conta mil histórias e, por suposto, toda história pode e remete a imagens, sejam elas endógenas, sejam elas exteriorizadas, transformadas em representação, sejam elas visibilizadas (para obterem legitimidade), sejam elas invisibilizadas (para permanecerem no limbo dos estigmas e dos estereótipos) (ROCHA, 2009, p. 277).

Os vínculos que se estabelecem entre homens e imagens reverberam, efetivamente, em universos partilhados de sentido e, obviamente, em dinâmicas de inclusão e exclusão. É o caso, por exemplo, da cultura da celebridade, que transforma o entretenimento em objetivo de vida (RINCÓN, 2006, p. 57), sendo, nestes termos, um projeto hegemônico coletivamente partilhado e, inclusive, apropriado em direções disruptivas. Conforme explica o pesquisador Samuel Matheus “a confluência de imaginários que permeiam a sociedade configura um imaginal público” (2013, p. 47). É neste processo que as imagens não mais exibem sua constituição elementar, mas passam a carregar projeções dos componentes do grupo ou da sociedade por onde circularam. Entende-se que “partilhar um imaginário é também trocar percepções, é distribuir a mesma coleção de representações visuais do mundo, é construir um caminho comum em que nos vemos a nós mesmos e aos outros” (MATHEUS, 2013, p. 33).

Sob o prisma da comunicação, os imaginários que envolvem uma imagem são tão importantes quanto o estudo da imagem em si, remetendo a contextos que a viabilizaram e a valores e disputas de poder que fazem, historicamente,

variar seus significados, suas formas expressivas, seus traços distintivos e sua relevância. Assim, o processo de mediação que as envolve,

corresponde à percepção de que não temos o conhecimento direto dessa realidade – nosso relacionamento com o “real” é sempre intermediado por um “estar na realidade” em modo situado, por um ponto de vista – que é social, cultural, psicológico. O ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu “momento” (BRAGA, 2012, p. 32).

Deste modo, a relação imagens-imaginários é plástica e mutável, mas também orgânica e contínua:

No imaginal público, as representações não são apenas conteúdos trocados entre dois atores (individuais ou coletivos); o imaginal consiste em imaginários publicamente construídos, um coletivo incessante, sempre em estruturação e construção. Assim, um imaginário não é tanto um conjunto fixo e inerte de representações figuracionais de conceitos, mas sobretudo algo que está sempre se fazendo e mudando (MATHEUS, 2013, p. 45).

E “esse mesmo movimento que valoriza a imagem impele-a, ao mesmo tempo, para o exterior, e tende a dar-lhe corpo, relevo, autonomia. Trata-se aqui de um processo humano fundamental, o da projeção ou da alienação” (MORIN, 1997, p. 43). Entende-se, pois, que “o imaginal designa, no fundo, a variedade dinâmica do imaginário” (MATHEUS, 2013, p. 48). A proposta de uma imagética do consumo (ROCHA, 2006) busca incluir as movimentações, filias e entrechoques advindos da produção e recepção de imagens que, muito fortemente, participam de projetos de visibilidade articulados a dinâmicas inconscientes. Ou, como argumentaria Prokop (1986), existe nos produtos massivos (audiovisuais) uma organização psíquica do conhecimento e da fantasia. E é neste aspecto que o autor caracteriza a fantasia regressiva – repetitiva e esquemática – à esfera da indústria cultural, à televisão muito fortemente.

Ciro Marcondes Filho, na edição brasileira da introdução à obra de Prokop (1986), nota que, para o autor, “os meios de comunicação para as massas não

difundem ideologias no sentido de 'imagens de mundo', mas representam, por meio de sua significação, valores afetivos sociais, que se encontram na sociedade de forma 'modal'" (1986, p. 21). Podemos complementar: as audiovisualidades seriadas, em sua gênese norte-americana sessentista, acionam mecanismos modais, mas também mobilizam afetos que podem resultar não apenas em "formas estandardizadas de experiência" (MARCONDES, 1986, p. 20).

Consumo imagético e modalização imaginária: uma mágica afetual sessentista

O manifesto, o implícito, o constituinte e a experiência. A construção a partir do que é uma imagem e do que ela carrega de projeções imaginárias, que contextos e simbolismos sociais marcam sobremaneira seu percurso para que ela possa fazer sentido, ser compreendida e vivenciada. Fazer sentido seria o destino fim de toda imagem, para existir em sua potencialidade e em seu devir desejante. O poder, logo, residiria na ideia de uma imagem representar algo que faça sentido ou que seja dotada de potencialidade de afecção. É possível sugerir que representações são construções projetivas de um grupo ou de uma sociedade sobre imagens que ocupam o lugar de outras explicações e que usam elementos simbólicos – ou signos – existentes nos contextos que as possibilitam existir.

As premissas de que "o nosso mundo rapidamente se tornou um mundo onde habitam imaginários; o imaginário sendo outra forma de interpretar a realidade e produzir significados" (MATHEUS, 2013, p. 33) e de que "a cultura dentro desta produção simbólica é de uma sociedade inventada por outra" (ROCHA, 1995, p. 45) ressaltam o caráter projetivo de sentidos circunscritos a uma imagem. Se, por projeção, sugere-se a existência de um ponto de chegada e o encontro do desejo com sua satisfação, o acesso para a compreensão desta dinâmica pode ser encontrado na teoria psicanalítica, na perspectiva de Dieter Prokop:

Os fenômenos estéticos também representam, frequentemente, estruturas de experiência e de necessidades que foram guardadas de outros contextos de interação, não precisáveis verbalmente em virtude de seu

subdesenvolvimento ou de sua força explosiva. Continuamente obrigadas a se manterem enigmáticas sob a pressão do princípio de realidade – pois uma formulação verbal aberta aos desejos seria destrutiva tanto psíquica como socialmente e provocaria a defesa –, estruturas sociais e individuais diferenciadas de interação e de tempo sobrepõem-se na estrutura dos produtos da cultura de massa (PROKOP, 1986, p. 122).

Estes fenômenos são assim abordados por Douglas Kellner:

Para começar, a cultura da mídia põe à disposição imagens e figuras com as quais seu público possa identificar-se, imitando-as. Portanto, ela exerce importantes efeitos socializantes e culturais por meio de seus modelos de papéis, sexo e por meio das várias “posições de sujeito” que valorizam certas formas de comportamento e modo de ser enquanto desvalorizam e denigrem outros tipos (KELLNER, 2001, p. 307).

Entretanto, o próprio Kellner aponta para a necessária leitura social e ideológica das imagens e representações veiculadas pela mídia,

porque as representações dos textos da cultura popular constituem a imagem política por meio da qual os indivíduos veem o mundo e interpretam os processos, os eventos e as personalidades políticas. A política da representação, portanto, examina as imagens e as figuras ideológicas, assim como os discursos que transcodificam as posições políticas dominantes e concorrentes numa sociedade (KELLNER, 2001, p. 82).

Mesmo se levarmos em conta a direção de sentido pretendida, sabemos que está implicada em uma gama de recepção ampla, com diferentes hábitos, expressões de religiosidade, práticas de entretenimento, modos de pertencimento, de constituição dos jogos e regras para a aprovação inter-relacional, de referencialização, entre outros:

A cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades. A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade [...] [porque] as pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo à televisão, frequentando cinemas, convivendo com música, fazendo compras, lendo

revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de cultura veiculada pelos meios de comunicação. Portanto, trata-se de uma cultura que passou a dominar a vida cotidiana (KELLNER, 2001, p. 11).

Ou seja, fazer sentido envolve um plano de conformidade – fazer parte de um grupo e do processo de aceitar os códigos que constituem seus integrantes. Mas, como bem o provam os esforços sedutores e sofisticados das indústrias do entretenimento, envolve um plano irremediável de negociação, amplificado justamente pela situação massiva, cada vez mais difusa e diversa, que passa a caracterizar as audiências comunicacionais em contextos domésticos. O uniforme, pois, negocia com o diverso e a ambivalência – seja ela narrativa, presente na caracterização dos personagens ou na articulação real/ficcional –, prestando-se ao equacionamento, mas não à determinação, de propostas ou convites de adesão público/série.

Neste sentido, não é possível esquecer que, por trás e através da ideologia, há a perspectiva do poder relacionado à transmissão das referências, a serviço de quem produz a mídia. Na ótica de Roger Silverstone, quando se dedica a analisar a construção e a experiência através do midiático, parte-se da inserção destas manifestações e produções culturais na vida cotidiana, em algumas de suas várias possibilidades. Por sua vez, o foco origina-se nas lentes subjetivas e/ou individuais – baseadas em sua constituição, experiências social e pessoal –, com as quais se relacionam, compreendem, participam e produzem sentidos. Isto se aplica, inclusive, para os textos midiáticos que lhes tocam, e que, em outro extremo, possuem dimensões e implicações mercadológicas, políticas ou econômicas.

A partir da década de 1960, “consolida-se uma cultura do consumo que é intrinsicamente articulada à midiatização do real. Isto significa falar da aproximação irreversível entre consumo e a cena cultural tecida pelo universo da comunicação massiva” (ROCHA, 2012, p. 24), cuja essência e estruturas subjetivas já se encontravam preconizadas e atuantes algumas décadas antes, por exemplo, no cinema, em revistas, em jornais e no rádio. A função do consumo imagético projetivo compõe o DNA do “campo mais amplo da produção e da recepção midiáticas” (Ibid., p. 24) – no caso, então, através do rádio e do cinema. Este é

o cenário em que “a centralidade das imagens visuais e das imagens imaginadas [permite] pensar o consumo, suas práticas e dinâmicas” (ROCHA, 2012, p. 22), retrato de um tempo-histórico e de um tempo-comportamento que captou uma “nova sociedade [que] apresentou um ‘estilo de vida’, uma determinada ‘visão de mundo’ que reordenou a experiência existencial do ser humano” (ROCHA, 1995, p. 106), inclusive e especialmente o consumo das próprias imagens e referências, concretas e aspiracionais, conscientes ou projetadas.

A visibilidade relacional que o consumo – como narrativa do capital e como processo sociocultural amplo – apresenta como valor reside na “relação entre a potencialidade da sedução das imagens com a apresentação de imagens relacionadas a estilo de vida” (ROCHA, 2012, p. 28). Reitera-se em séries como *A feiticeira* a promessa de progresso e *dignidade civil*, outro fundamento da sociedade norte-americana. Mas não se trata de progredir de qualquer forma, ainda que

tal postura [dê] às pessoas forças para se vestirem e se comportarem como quiserem, para serem o que quiserem, ao mesmo tempo [...] as escraviza à necessidade de criar uma imagem, de ter pose, de construir a própria identidade por intermédio do estilo, obrigando-as a se preocupar com o modelo de vestir-se, com a aparência, com a reação alheia à sua imagem (KELLNER, 2001, p. 365).

Estilos de vida, estilização comportamental

A milionária norte-americana Amy Vanderbilt (1908-1974) pode ser considerada uma precursora de estratégias hoje adotadas pela família Kardashian, que em sua famosa série-reality *Keeping up with the Kardashians* serializa o próprio cotidiano, espetaculariza seu dia a dia e o oferta ao consumo midiático⁴. Vanderbilt trabalhou em programas de rádio e TV e escreveu sobre comportamento e etiqueta social. Em *O livro de etiqueta de Amy Vanderbilt* (1962), postula que o termo etiqueta “expressa muito mais do que ‘maneiras’ [...] porque todos nós devemos aprender as regras da vida em comunidade, qualquer que seja a sociedade

4 Uma análise detalhada deste *reality* resultará em um artigo específico, atualmente em elaboração.

em que nos encontremos” (VANDERBILT, 1962: XIX-XX). Sublinhava, assim, a existência de um modo de viver, ou melhor, de um estilo de vida que é inclusivo e valorativo. Para aplicar sua orientação de disseminação destas regras, tal estilo de vida deveria ser exibido como referência. A força da forma-mensagem residia, dentre outros aspectos, na amplificação e glamourização do espelhamento projetivo propiciado pela comunicação massiva. Assim, uma personagem excepcional, ícone de *distinção*, gentilmente se oferecia para *educar* as multidões. Mocinhas e rapazes, vida pública e privada, mundo doméstico e do mundo do trabalho, nada escapava ao escrutínio da refinada e conservadora Amy. Do alto de sua distinção de classe ela se dirigia aos mortais – ou os neoplebeus da sociedade burguesa – e lhes lançava uma perspectiva imagético-imaginária de inclusão, prescritiva, disciplinar e sedutora... Afinal, mesmo aos fracassados e perdedores não seria negado o direito a dominar as boas regras de vida em comunidade.

Tem-se a estilização de um modo de viver, individual e amparado em grupos de inserção e em grupos de identificação, com características idealizadas e modelares, composto por exteriorizações deste *estar* e *ser* na sociedade à qual se pertence, ou à qual se *deveria* pertencer. Trata-se de um fenômeno amplo, de produção de sentidos na ordem da constituição identitária, fundamentada no modo de viver associado à posse, que oferece valor simbólico e valorativo ao indivíduo e ao seu grupo social. Como consequência, é possível discutir o modo como se estabelece a construção de representações que traduzem a ideia de estilo de vida e os processos de reprodução e de transmissão de imagens modelares.

Estas representações materiais e audiovisuais tornaram-se sinalizadoras de um modo de viver triunfante, no qual *consumir* vai além do ato de comprar e usufruir de uma mercadoria. Trata-se, reconhecidamente, de um instrumento de diferenciação, de classificação e de distinção:

A alteração no padrão do comportamento das pessoas imposta pela preeminência das máquinas, das engenharias de fluxos e do compasso acelerado do conjunto, como seria inevitável, acaba também provocando uma mudança no quadro de valores da sociedade. Afinal, agora os indivíduos não serão mais avaliados pelas suas qualidades mais pessoais

ou pelas diferenças que tornam única a sua personalidade. Não há tempo nem espaço para isso. [...] e são tantos e estão todos o tempo todo tão ocupados, que a forma prática de identificar e conhecer os outros é a mais rápida: pela maneira como se vestem, pelos objetos simbólicos que exibem, pelo modo e pelo tom com que falam, pelo jeito de se comportar (SEVCENKO, 2001, p. 63-64).

Parte significativa da produção cultural e midiática no século XX foi produzida pelos Estados Unidos e ultrapassou suas fronteiras, mundializando-se. Televisão, cinema, rádio, revistas e jornais expuseram a imagem idealizada perseguida pelo país: nação progressista, igualitária, democrática e forte. Tratar-se-ia de uma sociedade pretensamente composta por uma maioria de cidadãos sadios, educados, *limpos* e éticos, que se organizavam em núcleos familiares e sociais, e que serviriam de modelo para seu próprio povo como para tantos outros que assistiam a filmes ou que acompanhavam a seriados na TV na década de 1960. As formas de comunicação oriundas daquele país apresentavam-se como prova de superioridade em bens, conforto, segurança e em etiqueta e traquejo social, para que não nos esqueçamos da *lição de madame Vanderbilt*. Mas este pertencimento, na inclusão generosa sugerida, é, na verdade, um poderoso motor distintivo:

[a] comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores. Como esses códigos mudam com extrema rapidez, exatamente para evitar que alguém possa imitar ou representar características e posição que não condizem com sua real condição, estamos já no império das modas. *As pessoas são aquilo que consomem*. [...] em outras palavras, sua visibilidade social e seu poder de sedução são diretamente proporcionais ao seu poder de compra (SEVCENKO, 2001, p. 64).⁵

Esta ambivalência inclusão-diferenciação pauta a lógica de visibilização desta proposta de sociedade, igualitária *ma non troppo*, isto porque há um modelo narcíseo-individualista subjacente a sua expectativa de triunfo. Estamos em um momento primordial da serialização massiva *made in America*, que se

5 N. do A.: grifo nosso.

desdobrar-se, posteriormente, em práticas de consumo midiático segmentadas, com o estabelecimento de vinculações identitárias *quentes* e *táteis*, extremamente personalistas e personalizadas. Nesta etapa original, a comunicação audiovisual firma-se como forma privilegiada de expor os traços deste nacional-mundialismo do espetáculo, das frivolidades, mas também da retidão e da superação, embalados pela

cultura de consumo [que] usa imagens, signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem autenticidade romântica e realização emocional em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica, e não aos outros (FEATHERSTONE, 1995, p. 48).

A *mediatização* das relações e imagens de progresso, pujança e bem-viver alcançou muitas outras sociedades e culturas, mantendo presente um processo de “produção de preferências distintivas por estilos de vida e bens de consumo” (FEATHERSTONE, 1995, p. 124). A construção de um conceito de “estilo de vida” ao longo do século XX movimentou-se entre imagens que descreviam um modo de estar na sociedade e o caráter projetivo do indivíduo para o grupo, do grupo para a nação e da nação para o mundo. O estilo de vida passou a simbolizar uma forma de viver e de traduzir valores que mantém íntima relação com o consumo⁶.

Featherstone se utiliza do conceito de estilo de vida para ponderar acerca da relação subjetiva que indivíduos e grupos sociais utilizam para com suas expressões e subjetividades:

A expressão “estilo de vida” está atualmente em moda. Embora tenha um significado sociológico mais restrito, designando o estilo de vida distintivo de grupos de *status* específicos [...], no âmbito da cultura de consumo contemporânea ela conota individualidade, autoexpressão e uma consciência de si estilizada. O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a casa, o carro, a opção de férias etc., de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade do gosto e o senso de estilo do proprietário/consumidor (FEATHERSTONE, 1995, p. 119).

6 N. do A.: especificamente nos Estados Unidos, a lógica do estilo de vida modelar é definida como *american way of life*.

Uma cozinha, uma televisão e uma sala de estar: o mundo ideal do comum-excepcional

O poder de um chefe de família indo para o trabalho garantir a subsistência de seu lar. O poder da mulher, esposa e mãe, com a capacidade de organizar e de manter sua casa e seu núcleo familiar em perfeita ordem, contando para tal tarefa com inúmeros produtos e aparelhos eletrodomésticos. As famílias unidas, os amigos do bairro, o sonho conquistado da faculdade, a hipoteca que possibilitaria acesso à casa própria, os filhos, eventualmente uma profissão glamourosa. Imagens contundentes de um estilo de vida, presentes na vida cotidiana, nas ruas e nos veículos de comunicação. Estereótipos que estabeleciam padrões de comportamento e de desejabilidade.

Em cada sala onde ocupava um local de prestígio – quase totêmico –, a TV se incumbiu de caracterizar e amplificar o escopo das representações de um estilo de vida promissor e de um cidadão consumidor-espectador, levando para dentro dos lares a projeção do que seria esta trajetória modelar e a correlata temporalização que demarcaria idealmente sua realização.

As imagens do *american way of life*, no qual a serialização torna-se, de fato, um estilo e uma etiqueta, puderam ser fortemente visualizadas em produtos midiáticos da primeira metade da década de 1960. Seriado norte-americano consagrado, a segunda atração mais vista no país em seu ano de estreia, *A Feiticeira*, veiculado nos Estados Unidos entre os anos de 1964 a 1972, apresenta uma modelar dona de casa, Samantha (interpretada pela atriz Elizabeth Montgomery), que aparentemente possui tudo o que deseja: um marido apaixonado e dedicado, uma família de origem, uma casa no subúrbio nova-iorquino, itens de consumo de última moda, elegância, beleza e (depois) filhos.

Ela poderia, de fato, não apenas desejar, ela poderia realizar tudo, pois é uma *feiticeira*, fato que revela a seu mortal marido durante a lua de mel. Sob a interdição conjugal e padecendo de certa culpa introjetada, Sam se recusa a usar seus poderes para conseguir algo a mais do que sua invejada vida já contempla, apregoando que a *vida normal* é mais importante e real, algo que soava bem

a tantas mulheres – não só daquele país –, acomodadas ou impossibilitadas de viverem de tal maneira, ou ainda, referendando o que outras já experimentavam.

Samantha relaciona-se de modo muito casual com as comodidades da vida moderna. Ela se mostra mais centrada, sem deslumbramentos. Era a vida prometida a quem labuta e faz sua parte como filho de Deus e como parte de uma nação promissora e vencedora. Logo, a visibilidade de sua vida exalta o modelo de casa, casamento, família e atitudes esperadas por uma dona de casa norte-americana, bem ajustada à vida moderna e feliz. Ela mora num subúrbio em casa confortável, que para pessoas de outros países até poderia sugerir riqueza – todavia, é apenas uma boa casa de classe média suburbana para aquela sociedade. O *compreensível* espaço mais moderno desta casa é a cozinha, onde invejáveis equipamentos e eletrodomésticos dão conta de justificar a exemplaridade da tecnologia e da praticidade. Note-se que Samantha prefere usar seu tempo e esforço para cozinhar, enquanto poderia fazer surgir o melhor jantar num *passé de mágica*.

Os eletrodomésticos remetem a este universo mágico realizado. Como na própria estrutura narrativa dos seriados, há uma promessa de paz e triunfo que era, ao mesmo tempo, uma convocação peremptória à organização do próprio tempo – e, obviamente, da própria sexualidade. Planificam-se nos rituais cotidianos: o café da manhã com o marido (indo para o trabalho) e as crianças (paulatinamente indo à escola), os jantares para os chefes do pai da família ou com a família da esposa (em *A Feiticeira* esta é a ênfase), as visitas da vizinha durante o dia, e, claro, a televisão, que traz o surpreendente mundo para dentro de casa.

Os demais personagens estabelecem o contraponto com o que advinha das imagens de vida idealizada e de consumo. James, o marido dedicado (o ator Dick York na primeira temporada da série), é um publicitário trapalhão no auge desta atividade no mundo. Endora (a atriz Agnes Moorehead), mãe de Samantha e igualmente *feiticeira*,⁷ valoriza a obtenção do que se quer através da *magia*.

7 N. do A.: uma das brincadeiras promovidas nos episódios é Endora ser chamada de *bruxa*, enquanto encarnação de uma sogra com problemas de relacionamento com o genro. Trata-se de outra evocação do imaginário social.

Seu pai, Maurice, um *mago*, encarna o aristocrata, a elegância e o gosto pelos prazeres da vida. Agnes, sua vizinha, é uma *loser* e não obtém sucesso em suas empreitadas porque mantém a premissa da ostensiva comparação e preocupação com os outros – infringindo uma regra de ouro da sociedade norte-americana, o direito à privacidade.

Deste modo, percebe-se que há uma crítica implícita à possível facilidade da personagem em adotar formas mais fáceis para gerir seus problemas cotidianos. Embora, por vezes, tenha que usá-la para questões específicas, é na magia que residem seus maiores problemas. A vida *real* e possível prevalece como valor. Samantha aceita os limites – e os esquece, sempre pelo bem de sua família, nunca em benefício próprio – e não os questiona –, pois fazem parte da vida perfeita que quer levar. Seu estilo de vida é uma postura moral.

Enquanto produtos midiáticos, os seriados televisivos são *filhos de seu tempo*. Este processo ambivalente tornou-se mais interessante à medida que o que não era modelar – ao estar presente na série – contribuía para maior verossimilhança, colaborando tanto para a delação dos conflitos como para o reforço do estilo de vida apresentado como modelo. Nestas ambivalências estilizadas entre cotidiano/espetáculo, machismo/feminismo, casa/trabalho Samantha é a operadora mágica, ela mesma contendo o imaginário da garota boa-má, a dona de casa bela, casada e convencional, e a mulher independente, solteira e sedutora (materializada por sua prima, Serena).

Elizabeth Montgomery faleceu aos 62 anos, de um câncer fulminante. Em uma de suas biografias declara ter passado a vida *tentando ser feliz*. Conta-se que nos *sets* de *A feiticeira* despertou a paixão, não correspondida, de York, intérprete de seu marido James Stephens nas primeiras temporadas da série. Dizia-se, em tom de especulação irônica, que não por acaso se selecionou Dick Sargent, assumidamente gay, para protagonizar o segundo James. William Asher, um dos maridos de Montgomery e produtor de inúmeros episódios da série, não lhe era fiel. Ela, igualmente, terminou o abandonando para viver com um dos roteiristas de *A Feiticeira*. Até estabelecer uma parceria

conjugal longeva, Montgomery enfrentou percalços muito diversos da vida da personagem modelar que a conduziu ao imaginário de muitas gerações. Seu primeiro cônjuge, o aspirante a produtor Frederick Gallatin Cammann, por sua vez, queria que Elizabeth abandonasse a carreira e se tornasse uma dona de casa e mãe. Ela recusou. Ele a abandonou. Na vida real, a sucessão de episódios nem sempre conduzia a finais felizes. Mesmo no mundo *encantado* do estrelato televisivo.

Referências

BRAGA, J. L. Circuitos versus campos sociais. In: JACKS, N.; JANOTTI JUNIOR, J.; MATTOS, M. A. (Org.). *Mediação & midiatização*. Salvador: Edufba; Brasília, DF: Compós, 2012. p. 31-52.

CUNHA, P. R. F. *American way of life*: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. Tese (Doutorado em Comunicação e Práticas do Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2015.

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

FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. 1. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

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

KELLNER, D. *A cultura da mídia: estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

MATEUS, S. O imaginal público: prolegómenos a uma abordagem comunicacional do imaginário. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, ano 10, v. 10, n. 29, p. 31-50, set./dez., 2013.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

PROKOP, D. *Sociologia*. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

RINCÓN, O. *Narrativas mediáticas: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa, 2006.

ROCHA, E. P. G. *A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

ROCHA, R. M. É a partir de imagens que falamos de consumo: reflexões sobre fluxos visuais e comunicação midiática. In: BACCEGA, M. A.; CASTRO, G. G. S. (Org.). *Comunicação e consumo nas culturas locais e global*. São Paulo: ESPM, 2009. p. 268-293.

_____. A pureza impossível: consumindo imagens, imaginando o consumo. In: ROCHA, R. M.; CASAQUI, V. (Org.). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012. p. 21-48.

SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVERSTONE, R. *Por que estudar a mídia?* 1. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

VANDERBILT, A. *O livro de etiqueta*. São Paulo: Record, 1962.

submetido em: 27 jul. 2017 | aprovado em: 30 ago. 2017

Anotações sobre a modernidade líquida em *Once Upon a Time*

Notes on liquid modernity in *Once Upon a Time*

Marcos Aleksander Brandão¹ e Laura Cánepa²

1 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: profmarcosbrandao@gmail.com.

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Doutora em Multimeios pela Unicamp. E-mail: laurapoa@hotmail.com.

Resumo

Este trabalho discute o seriado televisivo *Once Upon a Time*, da rede de televisão estadunidense ABC, que realiza uma releitura contemporânea dos contos de fadas. Sugere-se que aspectos da *modernidade líquida* descritos pelo sociólogo Zygmunt Bauman – como fluidez, fragmentação, incerteza e volatilidade – afetam e ajudam a moldar peças audiovisuais de sucesso, como a série em questão. Consideramos que, em *Once Upon a Time*, esses aspectos se expressam por meio de duas estratégias principais: a divisão do mundo diegético em mundos paralelos e a reinvenção de personagens de narrativas tradicionais. A partir dessas estratégias, a série traça o caminho da sua protagonista, Emma Swan, que busca dar sentido à existência num mundo atravessado por imaginários construídos pelos produtos midiáticos e também por noções instáveis de identidade, história e passado.

Palavras-chave

Televisão, séries, EUA, Once upon a time, modernidade líquida.

Abstract

This paper discusses the ABC TV series *Once Upon a Time* created by the network as a contemporary adaptation of fairy tales. We suggest that aspects of *liquid modernity* described by the sociologist Zygmunt Bauman – such as fluidity, fragmentation, uncertainty, and volatility – affect and help to shape successful audiovisual pieces. We consider that in *Once Upon a Time* these aspects are expressed through two main strategies: the fragmentation of the diegetic world and the reinvention of characters from traditional narratives. From these strategies, the series traces the path of its protagonist, Emma Swan, who searches for meaning to exist in a world crossed by imagery constructed by media products and also by unstable notions of identity, history and past.

Keywords

Television, series, USA, Once upon a time, liquid modernity.

Há uma despreocupada consciência de que existem muitas histórias que precisam ser contadas e recontadas repetidamente, a cada vez perdendo algo e acrescentando algo às versões anteriores. Há também uma nova determinação: a de resguardar as condições nas quais todas as histórias podem ser contadas, recontadas e contadas novamente de forma diversa (Zygmunt Bauman, 1999, p. 259).

Era uma vez um seriado de televisão que, para contar um conto, precisou aumentar alguns pontos, mas que, para aumentar esses pontos, precisou de muitos outros contos. Para iniciar este artigo, precisamos, primeiramente, entender o que nos motivou a escrevê-lo, e quais as razões para estruturá-lo de acordo com concepções da contemporaneidade, que, em nossa opinião, refletem-se no modo como algumas peças audiovisuais vêm sendo configuradas.

Um aspecto que chama a atenção, hoje, em algumas narrativas populares da televisão, do cinema, dos quadrinhos, dos jogos eletrônicos e da literatura é a recorrência do imaginário legado pelos contos de fadas tradicionais. Estejam eles recontados em versões relativamente fiéis aos originais, como no filme *Cinderela* (Kenneth Brannagh, EUA, 2015); recriados em séries animadas de TV como *A hora da aventura* (de Pendleton Ward, exibida desde 2010 no Cartoon Network); ou remixados em *mashups*³ como a série de quadrinhos *Fábulas* (de Bill Willingham, publicada pela DC Comics desde 2002), o fato é que os velhos contos de fadas continuam relevantes para a cultura contemporânea.

O seriado televisivo de drama-fantasia *Once Upon a Time* é, atualmente, um dos exemplos mais conhecidos dessa tendência. Criado pelos roteiristas Adam Horowitz e Edward Kitsis, teve sua estreia mundial nos EUA, no dia 21 de outubro de 2011, com transmissão pela rede ABC. No Brasil, vem sendo exibido pelo Canal Sony desde abril de 2012, e também via *streaming*, na Netflix. Em 2017, *Once Upon a Time* encerrou sua sexta temporada, fechando o arco narrativo da

3 *Mashup* (mistura) é uma expressão "importada" da música eletrônica pela literatura desde o fenômeno do best-seller *Orgulho e Preconceito e Zumbis* (Seth Grahame-Smith, 2009). O livro trazia uma "mistura" do clássico de Jane Austen com uma aventura de horror repleta de jovens virginais combatendo monstros comedores de carne humana. O sucesso originou outras obras, tanto na literatura quanto em outras mídias.

personagem Emma Swan (interpretada por Jennifer Morrison), que se iniciou na primeira temporada. A série foi renovada para a sétima temporada, mas agora terá novos protagonistas. Cada uma das temporadas já finalizadas teve 22 episódios⁴ de 45 minutos de duração, alcançando uma audiência que passou da casa dos dez milhões de espectadores nos EUA⁵. Ainda hoje, *Once Upon a Time* é uma das séries mais populares da televisão mundial, o que pode ser verificado em redes sociais que reúnem seus fãs. No Twitter, por exemplo, o perfil oficial da série ultrapassa a marca de um milhão e seiscentos mil seguidores, enquanto esse número sobe para mais de seis milhões e duzentos mil seguidores no Facebook⁶.

A história de *Once Upon a Time* se passa na fictícia cidade de Storybrooke, no estado do Maine, na região da Nova Inglaterra, nos EUA. Conforme somos informados no episódio-piloto, os moradores de Storybrooke são, na verdade, personagens de contos de fadas – ou também seres mitológicos, ou figuras literárias famosas – que foram transportados, 28 anos antes, da Floresta Encantada onde viviam para o século XXI⁷. Nessa passagem, tiveram suas memórias, poderes mágicos e finais felizes roubados em função de uma poderosa maldição obtida por Rumplestiltskin⁸ (Robert Carlyle) e lançada pela Rainha Má (Lana Parrilla). Vivendo o “nosso mundo”, cada uma das personagens de *Once Upon a Time* ganha uma nova identidade, adaptada à realidade compartilhada no “mundo real” pelos espectadores da série. Na descrição de Maria Zilda Cunha:

Once Upon a Time é uma série televisiva que realiza uma releitura dos contos de fadas e contos maravilhosos para o público adulto. Personagens amplamente conhecidos pelo público espectador são retirados de seu lugar “originário” – os contos clássicos infantis – e refuncionalizados, recebem

4 Com exceção da 5ª temporada, que teve 23 episódios.

5 Isso aconteceu na estreia da quarta temporada, em 28 de setembro de 2014 (Cf. AZUBEL, 2017, p. 429).

6 Dados colhidos no dia 6 de julho de 2017. Conta @OnceABC, no Twitter: 1.620.000 seguidores. Página oficial no Facebook: 6.264.217 seguidores.

7 A estrutura de *Once Upon a Time* tem semelhanças com a série de quadrinhos *Fábulas (Fables)*, criada em 2002 por Bill Willingham, que traz personagens dos contos clássicos expulsos de seu mundo por uma maldição.

8 Rumpelstiltskin é o antagonista de um conto de fadas de origem alemã, *O Anão Saltador*.

outros atributos, outras configurações e novas provas. O sintagma “era uma vez” dá início à narrativa, mas o espectador logo se depara com um espaço que frustra a expectativa de conhecedores de contos de encantamento e de magia. Diferentemente de palácios e de florestas encantadas, as personagens estão – como nós –, imersas no mais banal cotidiano. Todos se acham presos em um mundo sem magia, sem memória, um lugar onde todos os finais felizes lhes foram roubados (CUNHA, 2016, p. 15).

Porém, nesse contexto desencantado descrito por Cunha, há uma personagem capaz de recuperar a magia e a felicidade prometidas pelos contos de fadas, Emma Swan. Ela é filha da princesa Branca de Neve (Ginnifer Goodwin) e de seu Príncipe Encantado (Josh Dallas), mas foi enviada, ao nascer, da Floresta Encantada para a cidade de Boston, nos EUA, logo antes da maldição ser lançada. Desde então, ela cresceu em lares adotivos, passando por várias famílias, e sempre questionando o motivo de ter sido abandonada pelos pais, cujas identidades ela desconhece.

Livre da maldição, mas também herdeira inconsciente do mundo dos contos de fadas, Emma vai descobrir que está destinada a restaurar as memórias perdidas das personagens que conhecerá ao longo de sua jornada. Ela é convocada à aventura no dia de seu vigésimo oitavo aniversário⁹, quando recebe a visita de seu filho Henry Daniel Mills (Jared S. Gilmore), de dez anos de idade – cujo pai, o misterioso Neal Cassidy¹⁰ (ou Baelfire, interpretado por Michael Raymond-James), vem a ser o primogênito de Rumplestiltskin. Henry chega sozinho à casa de Emma, em Boston, informando-a de que ela será a principal responsável por salvar as personagens dos contos de fadas. O menino carrega consigo um livro intitulado *Once Upon a Time*, que detém parte do segredo para que a maldição seja desfeita. O livro também descreve a trajetória de uma “Salvadora” (Emma) que levará as personagens a uma grande batalha final. Henry solicita que sua

9 A idade de 28 anos de Emma não parece casual. Para a astrologia – cujo imaginário é tantas vezes relacionado ao pensamento mágico medieval e às narrativas maravilhosas –, 28 anos correspondem ao tempo que o planeta Saturno leva para retornar ao ponto do céu em que estava na data de nascimento de uma pessoa. O primeiro “Retorno de Saturno” indica a entrada definitiva da idade adulta, representando o processo de amadurecimento.

10 É possível que esse personagem, um desgarrado que circula por vários espaços da narrativa, tenha em seu nome uma referência ao escritor Neal Cassady (1926-1968), um dos inspiradores do movimento literário e comportamental estadunidense conhecido como *beatnik*, nos anos 1950/60.

mãe o acompanhe em sua viagem de volta até a cidade de Storybrooke. Ela, ainda incrédula, mas desejando encerrar logo o relacionamento com o garoto, concorda em levá-lo. O que Emma não sabe é que Henry foi adotado pela própria Rainha Má – Regina Mills, a prefeita da cidade de Storybrooke – que também desconhece a origem da mãe biológica de seu filho.

Essa sequência de coincidências reforça a ideia de um destino previamente traçado, e faz com que Emma encarne o papel da heroína de contos maravilhosos¹¹ – estes, por sua vez, derivados de modelos mitológicos que deram origem a estudos descritivos como os de Vladimir Propp (2001), Joseph Campbell (2007) e Christopher Vogler (2006), entre outros autores. Quando chamada à aventura por seu filho, ela vive o momento crucial que dá início a essas histórias, como explica Campbell:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – o que denominamos aqui “o chamado da aventura” – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e perigos pode ser representada sob várias formas: como terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um local habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, de tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 2007, p. 66).

A personagem Emma ocupa uma posição especial na concepção de *Once Upon a Time*. Ela foi criada exclusivamente para a série, mas pensada como um amálgama capaz de interagir com figuras clássicas muito conhecidas pelo público, como as princesas Cinderela (na série, interpretada por Jessy Schram) e Bela Adormecida (vivida por Sarah Bolger). Em meio a essas personagens sobrecarregadas de um imaginário coletivo que se apresenta em inúmeras camadas

11 A relação dos contos de fadas com o gênero maravilhoso é aqui entendida conforme Todorov: “o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas” (2014, p. 60).

de sentidos, Emma, uma moça aparentemente comum, será transformada na única criatura com o poder verdadeiro de reencantar suas vidas.

Tendo como base a trama principal e algumas estratégias narrativas adotadas pela série, sugerimos que *Once Upon a Time* reproduz certa experiência comum aos espectadores contemporâneos, tomados por um sentido de urgência e desorientação que os faz circular, como Emma Swan, entre fragmentos de imaginários diluídos de obras constantemente reaproveitadas e recicladas. Para realizar nosso percurso analítico, recorreremos às reflexões de Zygmunt Bauman sobre a *modernidade líquida* (2001), que nos auxilia a compreender dois recursos fundamentais utilizados pelos criadores da série: a divisão da diegese em mundos paralelos e a reinvenção de personagens oriundas de narrativas tradicionais.

Algumas palavras sobre a complexidade narrativa em *Once Upon a Time*

As séries de televisão se encontram, hoje, em um dos momentos de maior popularidade de sua história. Como ressaltam Pontes e Santos, o crescimento dessas produções nos últimos 20 anos é significativo: em 1999, os canais a cabo dos EUA lançaram 23 novas séries; em 2014, foram 180 novas produções seriadas (2016, p. 1). Para Marcel Silva, “três condições se consubstanciaram para promover esse panorama em que as séries ocupam lugar destacado dentro e fora dos modelos tradicionais de televisão” (2014, p. 243). Segundo ele, a primeira condição é a *forma*, que “está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos” (SILVA, 2014, p. 243). A segunda condição, por sua vez, está relacionada, para o autor, “ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global” (SILVA, 2014, p. 243). Por fim, a terceira condição, segundo Silva, refere-se “ao consumo desses programas, seja na dimensão espectral do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos” (2014, p. 243).

Nosso interesse aqui é destacar a primeira condição apontada por Silva: o desenvolvimento dos modelos narrativos. Como propõe Jason Mittell, uma

das características dos seriados televisivos desde o final do século XX é a sua *complexidade narrativa*. Tal denominação não é valorativa¹², mas tem o objetivo de descrever estratégias que promovem um novo tipo de fruição calcado em desafios às regras da narração televisiva convencional (MITTEL, 2012, p. 44).

Mittell destaca, em séries contemporâneas como *Lost* (ABC, 2004-2010) e *24 Horas* (FOX, 2001-2010), alguns aspectos que caracterizam a complexidade narrativa, entre os quais a articulação de diversos gêneros, a desorientação provocada deliberadamente pelas tramas e a expansão do papel dos arcos narrativos entre episódios e temporadas (2012, p. 37; 44). Segundo Mittell, os espectadores de séries como essas veem-se entregues à observação atenta dos processos discursivos, transformando-se em “narratologistas amadores”, capazes de perceber os usos e violações de regras, recuperar cronologias e evidenciar inconsistências ou continuidades (2012, p. 49). Isso faz com que a estética operacional seja trazida ao primeiro plano, “chamando atenção para a natureza construída da narração, e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la” (MITTEL, 2012, p. 43).

Once Upon a Time pode ser vista como um exemplo ilustrativo de complexidade narrativa. Como descreve Sandra Valenzuela, a série constitui “uma adaptação dos contos de fadas, no entanto, o seu principal interesse consiste em entender como tantas narrativas entrelaçadas desenham um argumento novo” (2016, p. 29). Esse procedimento descrito por Valenzuela chama a atenção para o que Mittell considera “uma qualidade barroca e com consciência formal, pela qual assistimos ao processo de narração como uma máquina, mais do que nos engajamos em sua diegese” (2011, p. 43). De fato, pode-se dizer que, ao espectador de *Once Upon a Time*, interessa tanto saber o destino de Emma Swan quanto deleitar-se com as reviravoltas e mudanças promovidas em histórias já muito conhecidas, num tipo de “pirotecnia narrativa” (MITTELL, 2012, p. 44) muito semelhante à das séries mencionadas por Mittell.

12 Mittell destaca que “os rótulos convencional e complexo não estão livres de um julgamento de valor [...] [Mas] complexidade e valor não se implicam mutuamente” (2012, p. 31).

Once Upon a Time também pode ser considerada uma narrativa complexa por atravessar vários gêneros, apresentando em seus episódios não só elementos da fantasia ou do maravilhoso, mas também do horror, do melodrama romântico, do drama familiar, da comédia e do mistério. Cada um desses gêneros colabora para a estruturação da trama, reforçando a ideia de que, nessa série, quaisquer contos ou mitos conhecidos podem ser incorporados, num movimento que permite aos diversos fragmentos misturarem-se e coexistirem numa mesma paisagem, sem qualquer preocupação com o realismo ou com a tradição que envolve as histórias originais. Assim, princesas de contos de fadas da Europa Central (como a já mencionada Branca de Neve) podem conviver com criaturas da mitologia grega (como a divindade Hades e o monstro ctônico Medusa), que não estão impedidas de interagir com personagens clássicas da literatura mundial (como o Dr. Jekyll, de Robert Louis Stevenson).

Além disso, a série apresenta linhagens familiares, romances e alianças políticas surpreendentes. Por exemplo, ao longo da trama, o espectador verá a filha da Branca de Neve (Emma) viver um romance com o Capitão Gancho (Colin O'Donoghue). Já o conhecido antagonista do Capitão Gancho, Peter Pan (Robbie Kay), vem a ser, conforme a série revelará, avô do menino Henry, filho de Emma. Também a mãe adotiva de Henry (a temida Rainha Má), será identificada como irmã da Bruxa Má do Oeste (de *O Mágico de Oz*), e ambas como filhas da Rainha de Copas, de *Alice no País das Maravilhas*. Não por acaso, diversos estudiosos, jornalistas e fãs da série disponibilizam árvores genealógicas das personagens (AZUBEL, 2017, p. 154; BUDAG, 2017, p. 41) para auxiliar a compreensão e o acompanhamento da história – o que confirma a observação de Mittell quanto ao tipo de fruição favorecida pela série.

Mas não se trata apenas de uma combinação de gêneros e de personagens conhecidas. Como já destacamos, *Once Upon a Time* também articula seu universo de fantasia ao nosso mundo "real", colocando criaturas mágicas em situações banais. Com isso, amplia as possibilidades de variação e combinação das situações narrativas, chamando a atenção, como descreve Mittell, para a sua

“natureza construída” (2012, p. 43). Essa introdução das personagens de contos de fadas no nosso mundo parece ter também uma outra função, que nos interessa particularmente neste artigo: a de fazer com que a própria ideia do cotidiano contemporâneo seja, de certo modo, desafiada pela introdução de elementos que eliminam separações entre o universo específico da série e o dos contos de fadas e entre representações do mundo histórico e de diferentes tradições mitológicas.

Personagens que habitam mundos paralelos

A sustentação da complexa arquitetura narrativa de *Once Upon a Time* depende, em grande parte, de um recurso fundamental: a divisão do mundo diegético em dois espaços-tempos paralelos (ou *cronotopos*¹³ paralelos) habitados pelas mesmas personagens. De um lado, está a Floresta Encantada, congelada no tempo e no espaço; de outro, Storybrooke, cidade aparentemente típica dos EUA no século XXI. Tal divisão se complica pelo fato da Floresta Encantada não se apresentar como um tempo-espaço unificado, e sim como uma coleção de portais para outros mundos fantásticos: “[tais] portais fazem os espaços-temporais se tocarem e permitem o deslocamento instantâneo de um a outro cronotopo, de maneira definitiva ou temporária” (BUDAG, 2017, p. 84). E isso não é tudo. Como descreve Budag:

Muito frequentemente, a narrativa do cronotopo do Mundo Real é interrompida para dar espaço à narrativa do cronotopo de outrora, do Reino Encantado. [...] *Once upon a time* ainda insere um ingrediente a mais neste jogo de temporalidades: quando retorna do mundo fantástico, o mundo real/contemporâneo é tomado a partir de outra perspectiva. Para ilustrar, podemos citar situação ocorrida no sétimo episódio (*The heart is a lonely hunter*): quando, no Reino Encantado, o Caçador mata um cervo, a narrativa é retomada em Storybrooke com sua contraparte, o xerife Graham, sonhando com um cervo. Um cronotopo interfere no outro (BUDAG, 2016, p. 83).

13 Aqui, seguimos Budag (2017, p. 79), que adota o conceito de *cronotopo*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, relativo à interligação fundamental das relações temporais e espaciais na literatura.

Sabe-se que a existência paralela das personagens em tempos e espaços diferentes, como a que se observa em *Once Upon a Time*, é um recurso recorrente nos seriados de fantasia realizados nos últimos anos. Como observa Mauro Pommer, hoje, uma notável tendência nas obras audiovisuais é a narração da história dos protagonistas através de linhas de vidas paralelas (2011, p. 29). Segundo o autor:

Desde os super-heróis que banalizaram esse gênero de abordagem até os humanos que vivem vidas duplas como seres mitológicos encarnados, as histórias passam por imensa gama de variantes desse modelo de base, incluindo como protagonistas cidadãos comuns levados a desenvolver atividades secretas paralelas em resposta às circunstâncias extremas a que suas vidas se encontram submetidas (POMMER, 2011, p. 29).

Pommer faz questão de destacar que “vidas paralelas não aparecem necessariamente como sinônimo de superpoderes” (2011, p. 30), como se verifica em *Breaking Bad* (AMC, 2008-2011) e *Mad Men* (AMC, 2007-2011), por exemplo. No entanto, reconhece que o mais comum é que essas vidas paralelas funcionem como alternativas mágicas ou inexplicáveis, em séries como *Lost* e *True Blood* (HBO, 2008-2011), ou ainda em franquias de longas-metragens como *Avatar* (James Cameron, 2009) (POMMER, 2011, p. 30). Assim, diante do que percebe como uma reiteração desse recurso, Pommer acredita que o fenômeno repercute “uma crescente tendência social a tomar como natural ou inevitável a bipartição do sujeito contemporâneo entre papéis diferentes e muitas vezes inconciliáveis” (2011, p. 29). Essa bipartição, por sua vez, segundo ele, “pode ser interpretada como um resultado possível da compressão existencialmente experimentada na vivência do espaço e do tempo, característica da modernidade” (POMMER, 2011, p. 29).

Ainda que não se refira diretamente ao trabalho de Zygmunt Bauman, Pommer parece identificar algo que se aproxima da ideia de *liquidez* atribuída pelo sociólogo polonês à experiência da modernidade tardia. Como explica Bauman:

Diferentemente da sociedade moderna anterior, que chamo de “modernidade sólida”, que também tratava sempre de desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de longa

duração [...]. Tudo está agora sendo permanentemente desmontado mas sem perspectiva de alguma permanência. [...] É por isso que sugeri a metáfora da "liquidez" para caracterizar o estado da sociedade moderna: como os líquidos, ela caracteriza-se pela incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades "auto-evidentes". Sem dúvida a vida moderna foi desde o início "desenraizadora", "derretia os sólidos e profanava os sagrados", como os jovens Marx e Engels notaram. Mas enquanto no passado isso era feito para ser novamente "re-enraizado", agora todas as coisas – empregos, relacionamentos, know-hows etc. – tendem a permanecer em fluxo, voláteis, desreguladas, flexíveis (BAUMAN, 2004, p. 321-322).

Segundo Annalice Pillar, para Bauman, "duas características se apresentam de modo insistente em nosso cotidiano, passando a constituir-se como problemáticas contemporâneas: a *simultaneidade* de ações e linguagens; e a *ambivalência* nas formas de ser e agir" (2013, p. 306, grifos nossos). Segundo essa autora, "a simultaneidade faz parte tanto de nossas atividades rotineiras quanto dos modos de ver e dizer sobre nossa época" (PILLAR, 2013, p. 306), enquanto a *ambivalência* diz respeito "à inquietação e desconforto que experimentamos pela presença, ao mesmo tempo, de atitudes/posições opostas, que poderiam ser consideradas contraditórias e excludentes, mas que se apresentam como complementares" (PILLAR, 2013, p. 306).

Nesse contexto, as noções de tempo e de espaço, que já vinham se modificando desde o começo da modernidade, apresentam desafios a partir de valores como a simultaneidade, a instabilidade, a efemeridade. Para Bauman, o mundo que habitamos nos dias de hoje pode ser percebido "como um 'território flutuante' em que 'indivíduos frágeis' encontram uma 'realidade porosa'" (2001, p. 238)¹⁴. A esse território, segundo Bauman, "só se adaptam coisas ou pessoas fluidas, ambíguas, num estado de permanente transformar-se, num estado constante de autotransgressão. O 'enraizamento', se existir, só pode ser dinâmico: ele deve ser reafirmado e reconstituído diariamente" (BAUMAN, 2001, p. 238). Assim, os

14 Nesta passagem, o autor recorre à noção de Michel Maffesoli de *nomadismo* (BAUMAN, 2001, p. 238).

indivíduos precisam “acostumar-se ao estado de desorientação perpétua, a viajar por estradas de rumo e tamanho desconhecidos [...]; precisam concentrar toda sua atenção no pequeno trecho da estrada que têm de vencer antes do escurecer” (BAUMAN, 2001, p. 239). Quando nos colocamos diante dos diferentes cronotopos de *Once Upon a Time*, e acompanhamos as idas e vindas das personagens, com experiências e trajetórias que se refazem a cada novo episódio, é possível perceber que a série, em certo sentido, mergulha nessa liquidez que, para Bauman, caracteriza o nosso espaço-tempo atual.

A ligação de *Once Upon a Time* com a experiência social contemporânea já foi observada por autoras que relacionaram a série à ideia de *pós-modernidade* (como se verifica, por exemplo, em trabalhos de Budag¹⁵ e Larissa Azubel¹⁶). De fato, as perspectivas críticas à modernidade que estão na base das discussões sobre a *pós-modernidade* têm pontos de convergência com o discurso de Bauman, como explica Miriam Adelman (2009, p. 197). Segundo a autora, nos trabalhos *O mal-estar da pós-modernidade* (1998) e *Modernidade e ambivalência* (1999), Bauman partiu “daquilo que se tornou a preocupação fundamental dos filósofos pós-modernos [...]: como é que os sonhos [de libertação] modernos rapidamente produzem discursos e tentativas práticas de homogeneização e controle” (ADELMAN, 2009, p. 195).

Para Adelman, porém, Bauman tem uma visão ambivalente das considerações pós-modernas. O sociólogo polonês, por um lado, vê “na desestabilização pós-moderna dos padrões rígidos da vida social da modernidade, algo de salutar ou potencialmente emancipatório” (ADELMAN, 2009, p. 198). Por outro lado, para Bauman, os desafios e os perigos da *pós-modernidade* seriam enormes, uma vez que “ao contrário da ciência e da ideologia política, a liberdade não

15 Budag afirma que a série “desconstrói a visão linear do tempo, dialogando, assim, com o momento histórico contemporâneo. Afinal [...] nossas concepções e vivências de tempo e espaço se modificaram intensamente no trajeto percorrido entre a sociedade pré-moderna e a atual, *pós-moderna*” (2017, p. 85, grifo nosso).

16 Para Azubel, a série pode ser percebida como “um micromuseu imaginário vivo, composto por imagens emblemáticas da *pós-modernidade*, que cristalizou pulsões subjetivas e intimações objetivas do meio social” (2017, p. 414, grifo nosso). Segundo ela, *Once Upon a Time* pode ser considerada uma “*versão pós-moderna* dos contos de fadas” (AZUBEL, 2017, p. 152, grifo no original).

promete nem certeza, nem garantia de nada” (BAUMAN, apud ADELMAN, 2009, p. 199). Assim, na *modernidade líquida* – termo que Bauman passou a usar para se referir aos nossos tempos, preferindo-o ao termo pós-modernidade¹⁷ –, as pessoas estão constantemente seduzidas por aventuras de curta duração e por novas experiências, sem fixar-se a modelos e caminhos predeterminados. Essa urgência por novidades, ainda que libertadora e criativa, pode levá-las a um ponto de desorientação – que parece ser muito semelhante àquele em que as personagens se encontram em Storybrooke, cidade descrita por Valenzuela como “uma distopia ficcional do presente” (2016, p. 217).

Identidades múltiplas

Os diversos cronotopos de *Once Upon a Time* sustentam outra característica da série: a copresença não apenas de personagens dos mais variados contos de fadas, lendas e mitos, mas também (e sobretudo) a recomposição da identidade delas. Esse procedimento está ligado à estrutura intertextual da narrativa de *Once Upon a Time*, que é uma das características mais amplamente examinadas por quem se dedica a estudar a série. Afinal, trata-se de uma obra que não somente se apoia em outros textos (narrativos, imagéticos, sonoros), utilizando-os com virtuosismo (como se percebe na interligação de contos de fadas, literatura, mitologias e conhecimentos esotéricos), como também produz uma complexa estrutura interna na qual diferentes cronotopos se interligam numa mesma narrativa, citando uns aos outros. Como descreve Budag:

17 Segundo Bauman: “Uma das razões pelas quais passei a falar em ‘modernidade líquida’ e não em ‘pós-modernidade’ (meus trabalhos mais recentes evitam esse termo) é que fiquei cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia da pós-modernidade, ‘pós-modernismo’ de ‘pós-modernidade’. No meu vocabulário, ‘pós-modernidade’ significa uma sociedade (ou, se se prefere, um tipo de condição humana), enquanto ‘pós-modernismo’ refere-se a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna. Procurei sempre enfatizar que, do mesmo modo que ser um ornitólogo não significa ser um pássaro, ser um sociólogo da pós-modernidade não significa ser um pós-modernista, o que definitivamente não sou. [...] [E] u sempre estive interessado na sociologia da pós-modernidade, ou seja, meu tema tem sempre sido compreender esse tipo curioso e em muitos sentidos misterioso de sociedade que vem surgindo ao nosso redor; e a vejo como uma condição que ainda se mantém eminentemente moderna na suas ambições e modus operandi (ou seja, no seu esforço de modernização compulsiva, obsessiva), mas que está desprovida das antigas ilusões de que o fim da jornada estava logo adiante. É nesse sentido que pós-modernidade é, para mim, modernidade sem ilusões” (BAUMAN, 2004, p. 321).

dentro das duas textualidades/mundos em que corre o grande texto da produção cultural em análise, há duas grandes camadas de relações intertextuais que se constroem e se cruzam de maneira mais complexa do que a pressuposta inicialmente. Em uma primeira camada, acontecem referências a textos externos a sua narrativa, em sua maioria contos de fada, mas também textos culturais outros. Eles podem estar referenciados em uma textualidade/mundo ou em outra, ou em ambas. Já na segunda camada de relações intertextuais, acontecem as menções internas à narrativa nela mesma: de uma textualidade/mundo a sua outra textualidade/mundo (BUDAG, 2017, p. 256).

A protagonista, é, ao seu modo, exemplar desse jogo intertextual descrito por Budag. Apesar de ser filha da Branca de Neve, ela tem uma trajetória que pode ser relacionada ao conto do Patinho Feio, conforme declarado pelo próprio criador da série, Edward Kitsis (VALENZUELA, 2016, p. 88). A personagem clássica das histórias infantis é um filhote de cisne que foi chocado fora de seu ninho, por uma pata. Por ser muito diferente dos irmãos, ele acaba sendo rejeitado, mas, na medida em que cresce, descobre ser, na verdade, uma das aves mais encantadoras e belas da natureza: um cisne. De certo modo, pode-se dizer que a jornada de Emma, uma mulher abandonada e insegura que se descobre figura-chave de um mundo encantado, pode ser comparada à do Patinho Feio. Vale aqui ressaltar, nesse sentido, que, na sexta temporada de *Once Upon a Time*, no início do episódio 11, encontramos Emma criança, vivendo nas ruas, até que, num determinado momento, certo jovem (Pinóquio) conta a ela a história do Patinho Feio, afirmando que, se tivermos fé, todos nós podemos nos tornar lindos cisnes. No mesmo episódio, descobrimos que foi a partir desse momento que a personagem adotou o seu último nome, Swan (cisne, em inglês).

Mas a escolha do cisne não se restringe ao conto do Patinho Feio. Ela também faz referência a histórias tradicionais envolvendo as figuras dos cisnes branco e negro, entre elas *O lago dos cisnes*, famoso ballet composto por Tchaikovsky para a companhia russa Bolshoi, em 1877. No libreto escrito por Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, conhecemos a história da princesa Odette, uma jovem aprisionada no corpo de um cisne branco por um feiticeiro. Vivendo no entorno de um lago

formado pelas lágrimas de sua mãe, Odette se mantém quase todo o tempo em condição animal, revelando-se humana somente por algumas horas da noite. Para se libertar da maldição, ela precisa que um jovem admirador lhe declare amor e fidelidade – no caso, o Príncipe Siegfried – mas ele acaba sendo enganado pela irmã gêmea de Odette (Odile, o Cisne Negro). A oposição entre as gêmeas Odette e Odile muitas vezes foi tratada como representação da ambiguidade humana entre o Bem e o Mal, numa dinâmica frequente das histórias fantásticas. E Emma não estará livre dela: o final da quarta temporada de *Once Upon a Time* termina com a Salvadora absorvendo toda a força maligna da cidade Storybrooke. Nos capítulos iniciais da quinta temporada, é revelado que Emma se tornou a nova Senhora das Trevas, e ela passará os próximos episódios lutando entre os poderes da Luz (o Bem) e das Trevas (o Mal).

Mas, se encarnações do cisne são importantes para compreendermos a concepção da personagem Emma Swan, seu primeiro nome também traz camadas sobrepostas de significados e referências. A palavra “Emma/Imma”, que tem origem germânica, significa “todo” ou “universal”. O nome se tornou muito popular por volta do ano 1000, através da Rainha Emma, da Normandia¹⁸. Quando escrito ao contrário, o nome também remete à palavra alemã “amme”, que significa “governanta”, “cuidadora” (“ama”, em língua portuguesa). Já o nome de seu filho, “Henry”, tem origem britânica e significa “o governante de casa”. Ele é proveniente do nome germânico Heimirich, que, como Henry, foi usado por diferentes reis ao longo da história¹⁹. Se observarmos, ainda, a “dupla” Emma e Henry, chegamos ao poema de amor trágico intitulado *Henry & Emma* (1709), escrito pelo poeta inglês Matthew Pior, responsável por popularizar o uso desses dois nomes na Inglaterra, a partir do século XVIII.

Num primeiro momento, o conceito de *palimpsesto* (página manuscrita sobre outra, parcialmente apagada), que foi reivindicado por escritores pós-modernos como

18 Cf. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/emma/>

19 Cf. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/henry/>

Umberto Eco (em *O nome da rosa*, 1980), pode ser útil para a compreensão das operações intertextuais acima descritas, que se disseminam por todos os aspectos de *Once Upon a Time*. Conforme Gérard Genette, no sentido figurado, os palimpsestos (que podem ser compreendidos literalmente como hipertextos) são obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2006, p. 5).

No entanto, acreditamos que, em *Once Upon a Time*, a diluição e o descentramento das personagens originais pode ultrapassar a ideia de palimpsesto, despertando outras ideias que gostaríamos de sugerir, e que estão intrinsecamente ligadas ao universo dos contos maravilhosos: as ideias de *transmutação* (referente à transformação de um elemento químico em outro²⁰) e de *alquimia* (referente ao trabalho espiritual metaforizado na combinação de elementos químicos que possibilitem a transformação de qualquer metal em ouro). Quando observamos os desdobramentos ocorridos com algumas personagens de *Once Upon a Time*, as ideias de transmutação e de alquimia se mostram produtivas.

Por exemplo, Rumpelstiltskin – que também encarna, não por acaso, o Sr. Gold de Storybrooke –, divide-se ainda no papel do Crocodilo dos contos de Peter Pan, na Fera do conto de *A Bela e a Fera*, e também vive um demônio (o Senhor das Trevas). Sua personalidade manipuladora (de si e de outros) não é apenas “hipertextual”, mas consiste em transformações constantes e em estranhas sínteses que não apenas ressignificam as fontes das personagens originais, mas as colocam em permanente estado de fluxo e transformação. Nesse caso, mais uma vez, podemos nos aproximar da ideia de liquidez. Para Bauman:

os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço, nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la (BAUMAN, 2001, p. 8).

20 BUDAG (2017, p. 69) também se refere à ideia de *transmutação*, a partir dos conceitos de Roman Jakobson de *tradução intersemiótica* e *transmutação*.

Como Rumpelstiltskin, os habitantes de Storybrooke são figuras instáveis, em busca de alguma forma definitiva que possa devolver algum sentido unificado a suas existências – mas essa busca é sempre desviada por novas e por vezes imprevisíveis transformações. As personagens, a seu modo, ilustram a descrição de Bauman sobre as condições de existência da modernidade líquida (em contraposição ao que ele chama de *modernidade sólida*):

São esses padrões, códigos e regras [da modernidade sólida] a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta. Isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados tão somente por sua própria imaginação e resolução e sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade [...]. Mas quer dizer que estamos passando de uma era de “grupos de referência” predeterminados a uma outra de “comparação universal”, em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo (BAUMAN, 2001, p. 14).

O “estado de comparação universal” referido por Bauman nos parece útil para compreender as mudanças vividas pelas personagens de *Once Upon a Time*, já que suas posições, identidades e escolhas estão sendo constantemente postas em xeque pelas descobertas sobre as suas próprias histórias, que os obrigam a questionar suas certezas, seus planos e a imagem que têm de si mesmas, numa reinvenção constante. Curiosamente, ao falar sobre *O mal-estar na pós-modernidade*, Bauman também usou a metáfora alquímica. Para ele, “em sua versão presente e pós-moderna, a modernidade parece ter encontrado a *pedra filosofal* que Freud repudiou como uma fantasia ingênua e perniciosa: ela pretende *fundir os metais preciosos* da ordem limpa e da limpeza ordeira diretamente do ouro do humano” (BAUMAN, 1998, p. 9, grifos nossos). Para ele, de certo modo, a pós-modernidade oferece como escolha e autorrealização aquilo que a modernidade impunha como necessidade:

Passados 65 anos que *O mal-estar da civilização* [de Sigmund Freud] foi escrito e publicado, a liberdade individual reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados. Isso não significa, porém, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e mulheres em sua viagem de descoberta moderna tenham sido abandonados [...]. Agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais (BAUMAN, 1998, p. 9).

Como diagnostica o autor no posfácio da edição brasileira de *Modernidade líquida*, “viver entre uma multidão de valores, normas e estilos de vida em competição, sem uma garantia firme e confiável de estarmos certos, é perigoso e cobra um alto preço psicológico” (BAUMAN, 2001, p. 243). Por isso, segundo ele, “vez por outra, sonhamos com uma ‘grande simplificação’; sem aviso, nos envolvemos em fantasias regressivas cujas principais inspirações são o útero materno e o lar protegido por muros” (BAUMAN, 2001, p. 244). Em nossa opinião, a série *Once Upon a Time* pode ser compreendida como uma dessas “metáforas regressivas” apontadas pelo sociólogo – e, nesse sentido, a protagonista Emma Swan desempenha um papel fundamental.

Emma, protagonista de uma série líquida

O papel de Emma em *Once Upon a Time* é o de oferecer respostas às angústias das personagens, dando-lhes a oportunidade de fazerem escolhas conscientes e com algum grau de perenidade. Em troca, ela recebe uma visão ao mesmo tempo mais completa e mágica de sua própria existência no mundo. Tal função desempenhada por Emma se aproxima, em certo sentido, da de uma contadora de contos de fadas – tanto para os habitantes de Storybrooke quanto para os espectadores que a acompanham. De fato, os potenciais ensinamentos contidos nos contos de fadas são parte da atração que estes ainda exercem no mundo de hoje, como já defendia Bruno Bettelheim em seu clássico *A psicanálise dos contos de fadas*, publicado pela primeira vez em 1976. Para ele, tradicionalmente, a função desses contos era exatamente a de prover respostas que dessem sentido à experiência humana no mundo:

Se esperamos viver não só cada momento, mas ter verdadeira consciência de nossa existência, nossa maior necessidade, e mais difícil realização, será encontrar um significado para nossas vidas [...]. Em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida moderna [...]. Mas, através deles, pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos [...] do que com qualquer outro tipo de história [...]. Através dos séculos (quando não dos milênios) durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram se tornando cada vez mais refinados, e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos, passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana (BETTELHEIM, 1999, p. 14).

Nesse contexto, é interessante observar que o papel de Emma como “Salvadora” em *Once Upon a Time* está diretamente relacionado à recuperação de memórias capazes de dar sentido e de potencializar saberes das outras personagens, todas elas mergulhadas num espaço-tempo aprisionante e desencantado, pois carente de uma história que lhe dê sentido. Como aponta Budag, “parece-nos que esses contos podem funcionar como um porto seguro para os atuais sujeitos que vivem na contemporaneidade” (2017, p. 23-24). Nesses termos, para Budag, “numa realidade de identidades fragmentadas, líquidas e efêmeras [...], a análise de uma narrativa atual que resgata com novo olhar âncoras tradicionais do passado pode dar pistas para entender o contexto sociocultural contemporâneo, e seus atores sociais” (BUDAG, 2017, p. 23-24).

Mas qual é a história revelada por Emma aos moradores de Storybrooke? Certamente não é a História reconhecida socialmente como a trajetória da humanidade até o século XXI, e sim a história de um mundo mágico construído sobre centenas de anos de acumulação de narrativas fantásticas que circulam em diferentes sociedades. No entanto, esse mundo fantástico se encontra hoje bem integrado à sociedade capitalista de *Once Upon a Time*, na qual personagens de origem sobrenatural podem desempenhar as mais variadas funções, como as de professoras, governantes, policiais, ladras, médicas, babás ou agiotas. Nesse mundo mágico, figuras que guardam entre si enormes diferenças (em termos de superpoderes e de experiências de vida) são também etnicamente muito próximas (quase sempre caucasianas) e, em sua grande maioria,

heterossexuais e monogâmicas. Do mesmo modo, elas priorizam o trabalho com vistas ao desenvolvimento individual, o amor romântico heterossexual, o amor aos filhos e à família nuclear. Com isso, *Once Upon a Time*, ao mesmo tempo em que moderniza e reorganiza os contos de fadas sob um olhar contemporâneo, sustenta ideais conservadores que estão muito próximos àqueles fornecidos pelos contos de fadas tradicionais. Assim, a série reencanta a contemporaneidade por meio de sua nova história, recontada – mas esta é calcada em valores que se mostram, ao mesmo tempo, e contraditoriamente, líquidos e eternos.

Considerações finais

Para Bauman, “vivemos em tempos de desregulamentação, de descentralização, de individualização, em que se assiste ao fim da Política com P maiúsculo e ao surgimento da ‘política da vida’, ou seja, que assume que eu, você e todo o mundo deve encontrar soluções biográficas para problemas históricos, respostas individuais para problemas sociais” (BAUMAN, 2004, p. 308). Isso, segundo ele, faz com que indivíduos sejam, de modo geral, abandonados aos seus próprios recursos. E, nesse processo, não é raro que discursos tradicionais ofereçam um novo apelo, porém agora apresentados como escolhas individuais. Em nossa opinião, é este o processo que pode ser observado no desenvolvimento de *Once Upon a Time*.

Para conceber este trabalho, concordamos com a pesquisadora Larissa Azubel, no sentido de que a série pode ser vista como uma “tecnologia do imaginário capaz de evidenciar as angústias sociológicas de nosso tempo e de ajudar a interpretar comportamentos e realidades sociais” (2017, p. 413). Como também argumenta Budag, nosso mundo nem sempre tem um sentido claro, o que faz com que muitos sujeitos, como o próprio personagem Henry, possam recorrer a contos maravilhosos para buscar respostas a seus questionamentos e angústias (2017, p. 23).

Once Upon a Time vem sendo discutida por diferentes pesquisadoras no Brasil. Aqui, buscamos contribuir para as discussões já em curso sobre a série,

propondo a aproximação com o conceito de *modernidade líquida*. Evidentemente, esta é apenas uma das abordagens possíveis, mas ela nos parece interessante por refletir tanto características formais quanto ideológicas da série. Assim, aspectos recorrentes na descrição da modernidade líquida – como a fragmentação de experiências paralelas, a fluidez com que tais experiências se alternam, a volatilidade dessa alternância e a incerteza causada por todo o processo – abundam na complexa narrativa que buscamos descrever, e também nos dão pistas para compreender o porquê de certos aspectos ideológicos da série, que oferece respostas mágicas e individuais para os desconfortos encantadores de nosso tempo presente.

Referências

ADELMAN, M. Visões da Pós-Modernidade: discursos e perspectivas teóricas. *Revista Sociologias*, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 184-217, jan./jul. 2009.

AZUBEL, L. L. R. *Uma série de contos e os contos em série: o imaginário pós-moderno em Once Upon a Time*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. Entrevista com Zygmunt Bauman concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. *Revista Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 301-325, jun. 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/S5ALTR>>. Acesso em: 13 out. 2017.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BUDAG, F. E. *Intertextualidade, dialogismo e cultura material: um estudo de narrativa ficcional audiovisual contemporânea*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CUNHA, M. Z. C. Apresentação: Bem-vindas, vívidas forças da magia. In: VALENZUELA, Sandra T. *Once Upon a Time: da literatura para a série de TV*. Lisboa: Chiado, 2016, p. 11-16.

ECO, U. *O nome da Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MAFFESOLI, M. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

PILLAR, A. D. Inscrições do contemporâneo em narrativas audiovisuais: simultaneidade e ambivalência. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 36, n. 3, p. 306-313, set./dez. 2013.

PONTES, E. L.; SANTOS, C. M. O Comportamento dos Fandoms a partir do ato de Shippar: um estudo de caso em *Once Upon a Time*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE

CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/kmhqu2>>. Acesso em: 13 out. 2017.

POMMER, M. E. As duplas vidas nas séries televisivas. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SELIGMAN, F. (Eds.). *Televisão: Formas audiovisuais na ficção e no documentário*. São Paulo: Socine, 2011. p. 129-140.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Revista Galáxia*, São Paulo, v.14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VALENZUELA, S. T. *Once Upon a Time: da literatura para a série de TV*. Lisboa: Chiado, 2016.

_____. Branca de Neve e o Príncipe Encantado: personagens de Once Upon a Time. *Revista Literartes*, São Paulo, n. 3, p. 155-169, 2014.

submetido em: 10 jul. 2017 | aprovado em: 28 jul. 2017

Representação da violência doméstica em produções seriadas brasileiras

Representation of domestic violence in Brazilian serialized productions

Mônica Martinez¹ e Samantha Nogueira Joyce²

1 Doutora pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, com pós-doutorado pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp) e estágio pós-doutoral pela University of Texas in Austin. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso) e colíder da Rede de Pesquisa Narrativas Midiáticas Contemporâneas (Renami), ligada à Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Email: martinez.monica@uol.com.br.

2 Doutora pela University of Iowa e mestrado em Rádio e TV pela Saint Mary's College of California. Docente do Departamento de Comunicação da Saint Mary's College of California. E-mail: samanthanjoyce@yahoo.com.

Resumo

A proposta deste artigo é refletir a respeito da representação da violência doméstica em relação a mulheres em narrativas seriadas televisivas. Trata-se de uma análise comparativa, com uma perspectiva crítica/compreensiva, no campo dos estudos das narrativas e do imaginário. Este trabalho tem como corpus a telenovela *Mulheres Apaixonadas* (Globo) e o seriado *Sessão de Terapia* (Globosat News Television – GNT). O intuito é analisar e contrastar como essas duas produções narrativas representam e apresentam a violência doméstica às suas respectivas audiências, levando-se em conta aspectos sobre produção, público, TV aberta e paga.

Palavras-chave

Narrativas midiáticas, séries, telenovelas, merchandising social, relações de gênero.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the representation of domestic violence geared towards women in Brazilian serialized television narratives. It is a comparative analysis, with a critical/comprehensive perspective, borrowing from the narrative and imagined traditions. This work is a case study of the telenovela *Mulheres Apaixonadas* (*Women in Love*, Globo) and the series *Sessão de Terapia* (*Therapy Session*, Globosat News Television – GNT). Our purpose is to find out how these two narrative productions represent and present domestic violence to their respective audiences, taking into account aspects about production, public, open and paid TV.

Keywords

Mediated narratives, series, telenovelas, social merchandising, gender.

Há uma linha tênue entre ficção e não ficção que pode ser encontrada espelhada nas representações das narrativas em geral e, por extensão, nas narrativas audiovisuais. As próprias palavras “ficção” e “realidade” são porosas, tão permeáveis a interpretações que têm sido usadas de forma muito cuidadosa por estudiosos do campo da comunicação e da informação. Nos estudos de jornalismo, por exemplo, a palavra realidade tem sido cada vez mais deixada para debate em outras áreas, como a filosofia, sendo substituída, de forma progressiva, por acontecimento (MOTTA, 2013; SODRÉ, 2009). E o que seria, ou melhor, não seria um acontecimento ficcional? Em jornalismo, por exemplo, está estabelecido desde pelo menos os anos 1980 que a construção de perfis feita por meio da técnica da composição de personagens reais – como a de Hugh Griffin Flood feita pelo jornalista estadunidense Joseph Mitchell (1908-1996) –, publicados na revista *The New Yorker* nos anos 1940, é entendida como literatura e não como uma prática aceita dentro dos cânones jornalísticos.

Aliás, a ênfase na separação entre personagens considerados reais e personagens tidos como imaginários é mandatória nesse campo da práxis e do saber, uma vez que a segunda é tratada como fraude devido a casos como o de Janet Cooke em 1980, no *The Washington Post*, e o de Jason Blair, no *The New York Times*, em 2003, além da de Sabrina Rubin Erderly, em 2014, na revista *Rolling Stones*. A edição de novembro de 2014 da publicação dos Estados Unidos continha “A rape on campus”, escrita por Sabrina Rubin Erderly, reportagem que investigava um suposto estupro coletivo ocorrido na University of Virginia. Quando os dados da matéria foram questionados por veículos, como *Slate* e *The Washington Post*, Will Dana, editor da publicação por dezenove anos, assumiu responsabilidade pela falta de checagem das entrevistas, publicou um relatório da apuração no site da revista e pediu demissão. A repórter havia, como se diz em jargão jornalístico brasileiro, tomado uma “barriga”, isto é, aceito como verdade as informações colhidas com a perfilada, “Jackie”, que por sua vez havia inventado um salva-vidas fictício que teria liderado o estupro coletivo cometido contra ela (MARTINEZ; CORREIA; PASSOS, 2015).

A noção de “verdade” almejada na prática jornalística, ressalta-se, é pertinente. Contudo, outros campos do conhecimento – que não teriam a premissa social de sentinela dos poderes públicos e privados como o jornalismo – entendem a questão de forma diferenciada. É o caso da história oral, que incorpora termos como “ucronia”, idealizada em 1973 pelo historiador italiano Alessandro Portelli com o sentido de utopia, isto é, de resiliência à uma dada injustiça ou realidade existente (ALBERTI, 2005; MARTINEZ, 2016; MEIHY, 1998). Não por acaso, essa abertura a diferentes visões de mundo é base de métodos como a história de vida, uma vez que estes são baseados em relatos lastreados em grande parte na memória (BERTAUX, 2010; MARTINEZ, 2015; MARTINEZ; SILVA, 2017), como os entrevistados do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014) (LINS, 2004).

O trânsito de narrativas ficcionais também impacta na produção jornalística. O motivo é que, em alguma medida, as produções audiovisuais podem exercer o papel de “agenda-setting”, isto é, de se transformarem em fontes de notícias, não apenas no nível dos acontecimentos ligados aos seus protagonistas, mas também pelas reflexões sociais que desencadeiam sobre temas atuais por meio de práticas como a de marketing social (JOYCE; MARTINEZ, 2016). O ponto destacado neste artigo, portanto, se dá pela relação tradicional e complexa da mediação entre informação e entretenimento (SOARES; VICENTE, 2016), estando ligada ao avanço tecnológico sem precedentes (CASTELLS, 2005; JENKINS, 2009; MASIP et al., 2015), à natureza da cultura brasileira (CASTRO, 2015), com seus processos de antropofagia (SILVA, 2007) e hibridação (CANCLINI, 2000; MARTÍN-BARBERO, 2003; MARTÍN-BARBERO; REY, 2001), bem como à própria característica poética que tradicionalmente permeia as narrativas midiáticas (DRAVET, 2014).

Sobre imaginários: construções imaginativas, porém com densidade do real

É difícil falar de imaginário – ou melhor, talvez imaginários – sem falar de imagem, e vice-versa. Na origem da história da cultura, ambos se encontram imbricados, uma vez que provavelmente as origens da cultura humana remontam às imagens de um ser querido que, em sua efêmera vida até então – quiçá 30

anos – não mais despertava do sono profundo. A morte, desde cerca de uns 80 mil anos (DE MASI, 2005), passa a ser o contraponto da vida e a pedra de toque da cultura humana (MARTINEZ, 2014; MORIN, 1997). Assim, a morte passa a ser uma canção sussurrada, o tema exclusivo e universal que dá sentido à vida (FLUSSER, 2002), ligando-se os acontecimentos à eminência ou ao medo de um fim anunciado, dos relatos de crises econômicas às catástrofes naturais ou humanas – como os ataques terroristas –, tendo, portanto, relação direta ou indireta com a violência e a morte. Nesse sentido, “a maioria das notícias seria mortal, causando simultaneamente medo e rejeição, atração e curiosidade” (BAITELLO JÚNIOR, 1997, p. 109).

A própria imagem – do latim, *imago* –, nasce como uma representação de uma ausência, sendo, desde sempre, um simulacro do real, uma vez que finge ser o que não é e não raro representa o que nunca existiu (BAUDRILLARD, 1991). Nesse contexto, vários autores sugerem que vivemos numa cultura do excesso das visualidades que, diferentemente de densas e criativas tradições brasileiras, como a antropofagia, estariam a nos esvaziar, pois que nos devorariam dos nossos sentidos norteadores da vida (BAITELLO JÚNIOR, 2014).

Como bem lembram Gomes e Soares (2015), uma imagem é, ao mesmo tempo, material e mental. É difícil segmentar a visão da contraparte material da mental, pois quais imagens seriam induzidas por estímulos materiais e quais, imaginadas, encontrariam sua materialidade no mundo? De toda forma, no âmbito dos estudos dos imaginários, interessa destacar dois pontos. O primeiro é o da recepção, referindo-se à fotografia a partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, Portanova Barros sugere que tudo o que possa ser objeto do olhar só chega a ser visto porque algo em nós o acolhe (2017, p. 161). O segundo, por sua vez, é a potência das imagens internas, chamadas endógenas (BELTING, 2007) – menos estudadas no campo da comunicação –, uma vez que seriam projetadas (JUNG, 2012) externamente na miríade de representações possíveis, incluindo as midiáticas – mas sempre lembrando que há um processo contínuo de retroalimentação.

Finalmente, em uma tentativa de ir além da crítica das representações midiáticas (DEBORD, 1997), por mais necessária que ela seja, busca-se aqui uma abordagem integrativa e, portanto, compreensiva da realidade (KÜNSCH, 2014; MEDINA, 2014). Essa premissa alinha-se, teoricamente, à complexidade da contemporaneidade, bem como à noção de que, desde que as imagens rupestres eram pintadas nos recônditos das cavernas, o espetáculo sempre esteve associado intrinsecamente aos acontecimentos, visto que é entendido como ritual, isto é, uma reencenação de um mito. Este se insere, evidentemente, no contexto dos sistemas mitológicos poéticos (CAMPBELL, 2015, p. 137). Noção endossada por Cassirer, quando este afirma que o mito combina um elemento teórico e outro de criação artística, estando, portanto, associado à poesia (1994, p. 126). Já a maior parte das narrativas midiáticas perdeu esse caráter mitopoético, reduzindo-se à uma visão superficial e fragmentada da realidade (CONTRERA, 2010).

Televisão e representação: telenovelas e séries

Já sabemos que na América Latina as novelas desempenham um importante papel cultural nas experiências cotidianas das pessoas. Sabemos também que as novelas são altamente lucrativas, mas que além de serem um produto capitalista elas também são um espaço complexo de mediações/representações. Parte fundamental de sua característica é que essas narrativas melodramáticas de cerca de uma hora são transmitidas diariamente (de segunda a sábado) e que duram em média de seis meses a um ano. Mesmo com todas as inovações tecnológicas recentes, as novelas se apresentam como elemento básico da programação de TV no Brasil, em diversos horários da grade de programação, há mais de seis décadas (HAMBURGER, 2005; PASTINA, 2004; PORTO, 2012).

Ana Maria Balogh (2002, p. 96) lembra que as séries e os seriados foram primeiramente idealizados nos Estados Unidos, não por acaso a pátria do fordismo. Embora usados atualmente como sinônimos, em relação ao seriado, a série contém a noção de continuidade entre episódios, fundamental para a compreensão do conjunto. Já o seriado teria relação com o conto literário, com

estrutura de começo, meio e fim, possibilitando certa unidade narrativa em cada episódio.

A história da televisão brasileira conta com séries famosas, como *Malu Mulher* que, criada e dirigida por Daniel Filho, foi exibida pela Rede Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. Nesse âmbito, Ramos (2016, p. 84) identifica em 33 anos, de *Malu* (1979) a *Suburbia* (2012), 28 seriados brasileiros que versam sobre a questão do feminino. Mais densas do ponto de vista dramático, as minisséries são entendidas como um produto de alta qualidade no cenário ficcional brasileiro. Tradicionalmente exibidas após as 22h, costumam ter mais de 30 capítulos e ser veiculadas durante os dias úteis, por uma ou mais semanas consecutivas (BALOGH, 2002, p. 96).

Cabe ressaltar que, no que diz respeito às novelas, de modo geral, as inserções de narrativas sobre a violência doméstica têm caráter de merchandising social, ou seja, narrativas educativas pró-sociais inseridas em diferentes núcleos da novela. Os temas podem variar desde planejamento familiar e doação de órgãos até o racismo e o tráfico de mulheres. Tradicionalmente, a inclusão dessas narrativas socialmente relevantes e de caráter educacional eram resultado da preferência e agenda político-social do autor(a). Contudo, a partir da década de 1990, a rede Globo começou a articular ativamente estratégias para que essas inserções fossem otimizadas com as ideias originais dos autores, permitindo maior impacto social (JOYCE, 2012; LA PASTINA; PATEL; SCHIAVO, 2003).

Ainda que no Brasil as novelas venham persistindo nas grades de programação, a popularização dos canais por assinatura nos últimos anos, bem como a oferta de provedores de filmes e séries de televisão via *streaming*, como a Netflix, propiciaram uma avalanche de novos formatos televisivos (como as séries), muitos deles inspirados no universo dos profissionais de saúde, como psicólogos, psicoterapeutas, psicanalistas e psiquiatras, entre outros. Em muitos deles, a questão da violência doméstica, em particular contra as mulheres, pode ser observada. Nesse fértil cenário, discutiremos, em um estudo de caso, a

representação sobre a violência doméstica a mulheres em uma série realizada pela Globosat News Television (GNT), *Sessão de Terapia* (GNT, 2012-2014), e uma novela da Globo, *Mulheres Apaixonadas* (2003).

A representação da mulher vítima de agressão doméstica: novela versus série

Nosso primeiro objeto de análise é a série ficcional *Sessão de Terapia*, que acompanha o cotidiano do psicólogo paulista Theo Cecatto, interpretado pelo ator brasileiro Zécarlos Machado. No Brasil, a série estreou em 1 de outubro de 2012 e teve três temporadas (45 episódios na primeira, 35 na segunda e 35 na terceira temporadas), sendo que o último episódio foi ao ar em 19 de setembro de 2014. Foi dirigida por Selton Mello, ator que em 2011 já havia codirigido outro seriado na TV Globo, *A Mulher Invisível*. Para fins dessa análise, nosso recorte será o personagem Bianca Cadore, da terceira temporada, interpretada por Letícia Sabatella.

Em relação à novela, escolhemos *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 17 de fevereiro de 2003 a 11 de outubro de 2003), de Manoel Carlos, já que ficou inserida no imaginário brasileiro como “a novela sobre violência doméstica”, devido à excelente e controversa atuação dos atores Dan Stulbach, que interpretava o personagem Marcos, e Helena Ranaldi, a Raquel, além da repercussão das “raquetadas” sofridas por esta.

Na ficção seriada analisada, Bianca (Letícia Sabatella) é atendida às segundas, 16h, e diz aceitar os maus tratos do marido por ser apaixonada por ele. Ao longo da temporada, o personagem passou por sete “sessões” (episódios 1, 6, 11, 16, 21, 26 e 31). Foram roteiros inéditos, uma vez que a série original possui apenas duas temporadas. Na primeira sessão, Bianca abre o diálogo dizendo que está ali porque o “marido acha que tem alguma coisa errada comigo”; e completa: “Para consertar as coisas entre a gente, eu tinha de vir aqui, então eu vim”. Ela começa a compartilhar a imagem que tem do marido com o terapeuta: “Eu não dirijo. Tadeu diz que uma mulher dirigindo é um perigo”; e sorri: “No fundo, ele acha que toda vez que eu parar num farol alguém vai me paquerar. Na farmácia, no supermercado, na oficina...”. Nesse sentido, a linha narrativa é

semelhante à da novela *Mulheres Apaixonadas*, na qual Marcos (Dan Stulbach) “morre de ciúmes” de Raquel (Helena Ranaldi).

Durante a sessão de Bianca, o psicólogo Theo Ceccato (Zécarlos Machado) nota o pulso machucado da paciente, que percebe e se levanta para disfarçar. Por meio das falas, ficamos sabendo no episódio inicial que Bianca era filha de um italiano apaixonado por literatura – a família teria sido morta num caso fatal de invasão de domicílio no bairro nobre do Morumbi, zona Sul da capital –; cresceu lendo Dante e Boccaccio; tornou-se professora; casou-se com o marido mecânico, dono de uma oficina; parou de trabalhar com o nascimento do filho único do casal, Enzo, de sete anos. É inserido, portanto, um conflito clássico das narrativas brasileiras: o casamento entre membros de diferentes classes sociais. Uma problemática a ser introduzida aqui é a questão de que se pode inadvertidamente igualar a classe social mais baixa do marido com a violência doméstica, o que na realidade não é factual. Aliás, de acordo com Joyce e Martinez (2017), a representação de Raquel e Marcos foi positiva, já que iluminou certos aspectos da violência doméstica, como a mudança no estigma que atrela a violência doméstica somente às classes menos favorecidas, com nível menor de educação, geralmente negra ou mestiça – preconceito derivado, entre outros, da falta de intenção de se inserir o negro como cidadão na sociedade brasileira após a abolição, em 1888 (FAUSTO, 2013). A representação da violência doméstica contemporânea nas narrativas midiáticas, portanto, sugere que se trata de um problema que transcende raça e classe, sendo de natureza não somente física, mas também psicológica. Outra correlação a ser feita entre a série e a novela é que a violência é apresentada aos personagens e ao público ao mesmo tempo, em pequenas doses (JOYCE; MARTINEZ, 2017, p. 227).

Vale ressaltar que o caso de Bianca e Enzo é inovador em outro aspecto: ao introduzir a noção de nova classe média, que autores como o economista Marcelo Neri (2011), da Fundação Getúlio Vargas, definiram – antes da crise de 2015 – como a parte da população anteriormente classificada como classe de renda D que, na segunda metade da década de 2000, teria ascendido à classe C.

Com o casamento, Bianca deixou de ir às óperas e ao teatro que tanto apreciava: “Agora a gente só briga, só discute”. Ainda no primeiro episódio, ela revela: “Nas discussões, ele fica alterado, quebra tudo, me machuca”, para logo corrigir: “Ele não me machuca, ele me fere, me magoa, você entendeu o que eu quis dizer, né?”. Ao longo dos episódios, os conflitos vão emergindo, de uma forma densa³. Em uma telenovela, a trama se desenvolve em um ritmo muito mais lento devido à quantidade maior de capítulos, por exemplo, *Caminho das Índias*, *Mulheres Apaixonadas* e, mais recentemente, *A Regra do Jogo*, novelas que lidaram com a violência doméstica em suas narrativas e tiveram 203, 203 e 167 capítulos, respectivamente, contra 45 e, posteriormente, 35 e 35 das três temporadas de *Sessão de Terapia*.



Figura 1: Bianca Cadore, na primeira sessão (Foto: Divulgação/GNT)

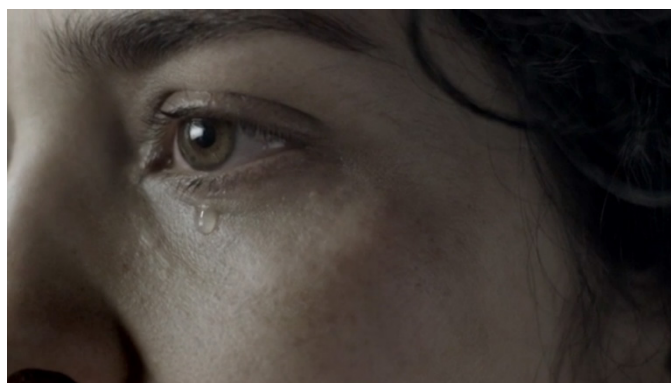


Figura 2: Sessão quatro e as marcas de violência na face (Foto: Divulgação/GNT)

3 Os episódios estão disponíveis pelo sistema GNT Play ou em alguns sites, como o *Daily Motion*. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/gnt/v/3510932/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

Em *Sessão de Terapia*, em sua segunda sessão (episódio 6), Bianca chega com a mão enfaixada, dizendo ter se machucado ao defender o filho de uma briga com seu marido. Na terceira sessão (episódio 11), ao ser pressionada pelo psicólogo, desabafa que não aguenta mais viver sob a desconfiança do marido, revelando novamente que apanha dele, o que leva Theo a aconselhá-la a denunciar o marido à polícia. Na quarta sessão (episódio 16), Bianca chega machucada e conta que o marido tentou matá-la e, para se defender, ela fugiu com o menino, quando Theo novamente a aconselha a ir à polícia. Bianca decide acatar a sugestão, mas pede que ele a acompanhe; o psicólogo, no entanto, diz que ela precisa fazer isso sozinha.

Em *Mulheres Apaixonadas*, depois de meses sofrendo abuso doméstico e psicológico nas mãos do marido Marcos, Raquel finalmente vai à delegacia das mulheres prestar denúncia. Ao contrário de Bianca, ela não vai sozinha, mas acompanhada da figura que, na narrativa telenovelesca, pode ser comparada à do psicólogo da série: Helena, a heroína de Manoel Carlos, que servia como a “voz da razão”, incentivando a amiga Raquel a buscar o total auxílio da lei e levando Raquel à delegacia literalmente pela mão (JOYCE; MARTINEZ, 2017, p. 228).

Na quinta sessão (episódio 21), Bianca revela que foi até a delegacia e o marido foi chamado para depor. “Eu me senti uma traidora... Eu acho que nunca me senti tão angustiada”; e continua: “Eu fiz exame de corpo de delito. Tava morrendo de vergonha, eu tava muito machucada. Eles ficaram fazendo um monte de perguntas e fotografaram meu corpo de tudo quanto é jeito...”. No caso de *Mulheres Apaixonadas*, a representação do passo a passo dentro da delegacia foi feita de maneira mais implícita e didática, talvez pelo seu caráter de merchandising social, buscando incentivar as mulheres a prestar queixa. Por exemplo, de acordo com Joyce e Martinez (2017), quando Raquel vê outras mulheres esperando na sala de espera, ela volta atrás por um breve momento, confessa à amiga Helena que não se sente bem e diz que quer ir para casa. Contudo, Helena convence Raquel a ficar e apresentar queixa, lembrando-a de que todas as outras mulheres estavam no mesmo barco que ela. Daí em diante, as cenas quase não têm diálogo

e a representação do exame físico é acompanhada de música instrumental. Além disso, na novela, a delegacia é representada como um lugar limpo e seguro, e a oficial da polícia assegura Raquel de que a equipe é qualificada e fará que ela se sinta o mais confortável possível (Ibid., p. 228).

No caso da série, contextualizando o relato de Bianca: a audiência sabe que, naquele momento, ela e o filho estariam escondidos na casa de um amigo do pai dela. Durante a sessão, ela conta que o marido havia tentado matá-la: “Quando ele disse que alguém ia morrer, eu falei que não tinha medo dele... Foi aí que ele colocou as mãos no meu pescoço e começou a apertar...”. Após algum tempo, ela diz: “eu sei que ele pode me machucar, que pode machucar meu filho. Mas eu amo esse homem (...). Eu tenho medo de voltar a ser como eu era antes do Tadeu, sozinha. Antes dele a minha vida não era nada. A impressão é que eu comecei a viver depois que eu me casei com o Tadeu”. Do ponto de vista mítico grego, portanto, Bianca estaria alinhada com Hera, a consorte de Zeus, ou seja, a imagem do feminino que só existe em função do marido, do masculino (BRANDÃO, 2009; BULFINCH, 1999). Durante a sessão, ela recebe uma ligação que supostamente informa que o marido sabe onde eles estão escondidos e foi atrás do filho – e deixa o consultório correndo. Estaríamos, portanto, diante de um caso de merchandising social, no qual a situação está sendo exposta de forma didática, para ajudar a orientar telespectadores que estão passando pelo mesmo problema. No entanto, estamos no plano da ficção, com seus *turning points* narrativos ou, no caso da novela, ganchos.

É interessante ressaltar que, tanto no caso de Bianca como no de Raquel, as vítimas não procuram a lei até que a possibilidade da morte seja uma realidade iminente. Outro aspecto que deve ser ressaltado é que, em *Mulheres Apaixonadas*, as consequências ligadas ao crime de violência doméstica eram completamente diferentes às da atual realidade. Isso sugere que, tanto na representação ficcional quanto na não ficcional, o imaginário ao redor da violência doméstica foi e está sendo transformado. Um exemplo é quando a personagem Raquel suplicava para que Marcos a deixasse em paz e sumisse de sua vida,

ameaçando entregá-lo para a polícia, e o marido respondia ironicamente que estava “morrendo de medo”. Isso se devia ao fato de que, durante a época da transmissão de *Mulheres Apaixonadas*, a Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006) era inexistente.

De toda forma, a noção de vitimização perante a violência doméstica por meio da personagem Bianca sugere ainda uma tensão nessa representação. Na sexta sessão (episódio 26)⁴, Theo inesperadamente recebe a visita do marido de Bianca. Tadeu revela, então, que Bianca está em tratamento psiquiátrico desde os 13 anos, pois sofre de surtos psicóticos. Para tirar a dúvida de Theo, Tadeu passa o telefone dele, dos pais dela – que ainda estão vivos, diferentemente da morte trágica que teriam tido – e do psiquiatra que a atende. Quando Tadeu sai, Theo liga para o profissional e confirma que a história de Tadeu é verdade: ela sofre de transtornos mentais. Emerge, portanto, o tema mítico da mulher como tentação, relacionada à serpente, ao corpo, ao pecado (CAMPBELL, 1997, p. 121-125) em religiões monoteístas, como o cristianismo, o islamismo e o judaísmo. E também no plano mitológico, ligada não ao logos de um Apolo, mas ao eros de Dionísio (CAMPBELL, 2015), no qual a linha entre criatividade e loucura é tênue.

“Ela mente o tempo todo”, diz Tadeu. Ela era bem-educada e culta, mas Tadeu é um gerente de banco, não um mecânico, a família dela está viva, não há arma alguma em casa. “Você sabe que tem gente que se machuca de propósito... Ela se bate, se machuca”. Bianca mentiu para Theo – e para mais dez psicólogos. Na última sessão da temporada (episódio 31), Bianca chega angustiada, dizendo querer encontrar o marido. Theo pergunta pelo paradeiro do filho do casal. Ao saber do local, finge ir ao banheiro para ligar para passar a informação a alguém. Bianca tenta fugir, porém Theo a impede de escapar. Ao final, o marido chega para interná-la. Do ponto de vista da representação midiática, portanto, a série aponta o feminino como o grande símbolo da vida,

4 Disponível em: < <https://globosatplay.globo.com/gnt/v/2225098/>>. Acesso em: 30 out. 2017.

bela em seus papéis de mulher e mãe, mas se trata de um feminino ferido, exibido em sua contraparte sombria, serpentina, que mente e manipula, chegando ao extremo de tentar se autodestruir.

Alcântara e Calazans entendem como publicização dos espaços privados e mercantilização dos afetos íntimos a exposição televisiva dos dramas íntimos, medos e inseguranças dos pacientes, ainda que ficcional, ao revelarem seus medos e inseguranças a cada sessão, suscitando um “olhar *voyer* do telespectador [que] assiste àquilo que outrora deveria ser guardado no âmbito privado de uma consulta” (2015, p. 202). É certamente uma forma de ver a questão, mas talvez um outro olhar também seria o pedagógico, no sentido de familiarizar os telespectadores com a possibilidade de compartilhamento de conteúdos privados em espaços dedicados a isso, como as sessões de terapia.

No sentido do “olhar pedagógico”, lembramos que as telenovelas brasileiras, principalmente as da Globo, utilizam a ferramenta do merchandising social, a qual trabalha em via dupla. Além do caráter pedagógico-educativo, ela ajuda a sacramentar a preocupação com o caráter “social” da emissora no imaginário do público. Como Schiavo (2006, p. 2) sugere, dentro da Globo existe uma cultura geral de adoção de uma abordagem social crítica em todos os níveis de programação, com uma clara intencionalidade educacional para as representações. É importante ressaltar também que, no caso das novelas, o merchandising social funciona não somente dessas maneiras previamente descritas, mas como uma poderosa ferramenta usada, ainda que indiretamente, para angariar verbas, dinheiro e audiência, principalmente na TV aberta.

Como já definimos, o merchandising social decorre do merchandising comercial, ou seja, estratégias comerciais são utilizadas para “vender mensagens pró-sociais” ao mesmo tempo em que promovem bens de consumo: um batom, uma marca, a própria telenovela ou a ideologia de uma emissora socialmente responsável, que se destina a lucrar com sua produção. Assim como Fernandes e Santos (2008) ressaltaram, não se pode saber o exato interesse da Globo em divulgar mensagens pró-sociais via merchandising social, afinal, esse tipo de

marketing não traz lucro de forma direta. Mas os autores concordam que pode ser uma maneira de conquistar um público cativo devido à suposta responsabilidade social da emissora (Ibid., p. 8). Como sabemos, o número da audiência (determinado pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – Ibope) está diretamente relacionado ao preço da inserção comercial, seja pelo tradicional comercial, seja pelo merchandising inserido à narrativa da novela.

Considerações finais

Este estudo fez uma análise comparativa entre duas produções seriadas televisivas: a série *Sessão de Terapia* (GNT, 2012-2014) e a telenovela *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003). O recorte é a representação sobre a violência doméstica a mulheres. No caso da telenovela, a extensão maior (203 capítulos versus 35 da série) permite o aprofundamento maior da temática. Ainda assim, não há em nenhum dos dois casos uma exposição maciça do fenômeno, sendo a violência apresentada aos personagens e ao público ao mesmo tempo e em doses homeopáticas (JOYCE; MARTINEZ, 2017, p. 227).

Destacam-se outros dois diferenciais. O primeiro é que a série é “fechada”, isto é, é gravada a partir de um roteiro previamente definido, não dependendo tanto da aprovação do público. Com isso, o personagem pode ser bem mais complexo, tanto que o personagem de Bianca pode ter um *turning point* narrativo interessante, ao ser revelado que é portador de um transtorno psicológico. Outro grande diferencial parecer ser a questão do merchandising social, neste estudo de caso encontrado somente na telenovela. Isso faz que essas produções narrativas, ao associarem tanto a duração maior quanto a característica pró-social, tenham um desenvolvimento de cenas mais didático quanto à questão. Ainda assim, é relevante ressaltar que as telenovelas, ainda que idealizadas com motivos pró-sociais, são produtos comerciais. Assim, a totalidade das motivações que movem autores(as) e suas equipes, bem como as emissoras, estão diretamente ligadas às mensurações de audiência e, conseqüentemente, ao faturamento da produção.

Também deve-se ressaltar que, tanto na série quanto na telenovela analisadas, as vítimas não procuraram a lei até que a possibilidade da morte fosse uma realidade. Isso pode sugerir que, tanto na representação ficcional quanto na não ficcional – e ainda que pese o fato de que o imaginário ao redor da violência doméstica esteja felizmente em transformação –, o aspecto relacional ainda é mais forte do que o lógico na esfera da psiquê feminina. Entre a guerra e o amor, a mulher dá prioridade aos afetos – salvo se estiver em risco de vida.

Referências

ALBERTI, V. *Manual de História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ALCANTARA, P. C. M.; CALAZANS, F. Crise dos afetos: intimidade e cotidiano no cinema e na televisão. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 29, p. 195-206, 2015.

BAITELLO JÚNIOR, N. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Edusp, 2002.

BARROS, A. T. M. P. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 149-164, 2017.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Madri: Katz, 2007.

BERTAUX, D. *Narrativas de vida: a pesquisa e seus métodos*. Natal: Editora da UFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

BRANDÃO, J. DE S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2009. 3 v.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

_____. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede: a era da economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

CASTRO, E. V. DE. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

CONTRERA, M. S. *Mediosfera: meios, imaginário e desencantamento do mundo*. São Paulo: Annablume, 2010.

DE MASI, D. *Descoberta e invenção: criatividade e grupos criativos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

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

DRAVET, F. *Crítica da razão metafórica: magia, mito e poesia na cultura contemporânea*. 1. ed. Brasília: Casa das Musas, 2014.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Editora da USP, 2013.

FERNANDES, M. V.; SANTOS, S. dos. Merchandising: a sua relevância nas telenovelas brasileiras, com ênfase na rede. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 7., 2008, Boa Vista. *Anais...* Boa Vista: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/Yv7o9S>>. Acesso em: 17 out. 2017.

FLUSSER, V. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

GOMES, M. R.; SOARES, R. *Por uma crítica do visível*. 1. ed. São Paulo: Midiato, 2015.

HAMBURGER, E. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOYCE, S. N. *Brazilian telenovelas and the myth of racial democracy*. Maryland: Lexington Books, 2012.

JOYCE, S. N.; MARTINEZ, M. Os BRICS e as narrativas midiáticas: a proximidade entre as notícias e as telenovelas brasileiras. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, DF, v. 12, n. 1, p. 82-101, 2016.

_____. From social merchandising to social spectacle: portrayals of domestic violence in TV Globo's prime-time telenovelas. *International Journal of Communication*, Los Angeles, v. 11, n. 1, p. 220-236, 2017.

JUNG, C. G. *A natureza da psique – a dinâmica do inconsciente*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Coleção Obra Completa, v. 8/2.

KÜNSCH, D. A. A comunicação, a explicação e a compreensão: ensaio de uma epistemologia compreensiva da comunicação. *Líbero*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 111-122, 2014.

LA PASTINA, A. Selling political integrity: telenovelas, intertextuality, and local elections in rural Brazil. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Abingdon, v. 48, p. 302-325, 2004.

LA PASTINA, A.; PATHEL, D. S.; SCHIAVO, M. Social Merchandizing in Brazilian Telenovelas. In: SINGHAL, A. et al. (Eds.). *Entertainment-education and social change: history, research and practice*. New York: Routledge, 2003. p. 261-277.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

MARTINEZ, M. A vida em 20 linhas: a representação da morte nas páginas da Folha de S.Paulo. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 71-90, 2014.

_____. A história de vida como instância metódico-técnica no campo da Comunicação. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30, p. 75-90, jan./abr. 2015.

_____. Reflexões sobre Jornalismo e História Oral: um campo com mais convergências do que dissonâncias. *Revista Observatório*, Palmas, v. 2, n. 1, p. 75-91, 2016.

MARTINEZ, M.; CORREIA, E. L.; PASSOS, M. Y. R. Entre fato e ficção: personagens compostos versus fraude em jornalismo. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Santa Catarina, v. 12, n. 2, p. 238-250, 2015.

MARTINEZ, M.; SILVA, M. C. C. Entrevista com o professor doutor Jorge A. Gonzalez. *Tríade*, Sorocaba, v. 5, n. 9, p. 246-253, 2017.

MASIP, P. et al. Active audiences and journalism: involved citizens or motivated consumers? *Brazilian Journalism Research*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 234-255, 2015.

MEDINA, C. Narrativas da contemporaneidade: epistemologia do diálogo social. *Tríade*, Sorocaba, v. 2, n. 4, p. 8-22, 2014.

MEIHY, J. C. S. B. *Manual de história oral*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

MORIN, E. *O Homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MOTTA, L. G. *Análise crítica da narrativa*. Brasília, DF: Editora UnB, 2013.

NERI, M. C. (Coord.). *A nova classe média: o lado brilhante dos pobres*. Rio de Janeiro: FGV/CPS, 2011.

PORTO, M. *Media power and democratization in Brazil: TV Globo and the dilemmas of political accountability*. New York: Routledge, 2012.

RAMOS, D. G. *Entregêneros: representações do feminino na teledramaturgia brasileira*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SCHIAVO, M. R. Dez anos de merchandising social. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, DF: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/45BeLN>>. Acesso em: 17 out. 2017.

SILVA, M. C. C. *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina; Sorocaba: Editora da Uniso, 2007.

SOARES, R. L.; VICENTE, E. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. *E-Compós*, [S.I.], v. 19, n. 2, p. 1-17, 2016.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

submetido em: 30 ago. 2017 | aprovado em: 02 out. 2017

A colonização da cultura: ainda sobre Classificação Indicativa

The colonization of culture: still about Rating Systems

Mayra Rodrigues Gomes¹

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: mayragomes@usp.br.

Resumo

Este texto se relaciona a trabalhos de pesquisa desenvolvidos junto ao Obcom (Observatório de Censura, Comunicação e Liberdade de Expressão) focando o controle do fluxo de produtos culturais através de variadas estratégias normativas. Assim, um dos objetos de investigação são as aplicações da Classificação Indicativa relacionadas à exibição de espetáculos fílmicos e/ou televisivos. Trazemos, aqui, algumas considerações tecidas a partir de casos polêmicos que têm transitado pelas mídias, evocando situações paradoxais, através das quais podemos ver modos, formais e informais, de cerceamentos que se configuram como censura.

Palavras-chave

Classificação indicativa, telenovela, programas de auditório.

Abstract

This paper is related to research works developed in the Obcom (Censorship, Communication and Freedom of Expression Observatory) with focus on the control of the cultural production flow by diverse normative strategies. Thus, one of our investigation target are the media rating applied to the exhibition of filmic or television products. We bring here some considerations weaved from polemic cases that have been present lately in the media, dealing with paradoxical situations, from which we may see restrictions practices, formal or informal, that operates as censorship.

Keywords

Media ranting, soap opera, live shows.

Neste artigo, desenvolvemos algumas considerações sobre a prática da Classificação Indicativa a partir de matérias jornalísticas que têm retido nossa atenção e versam sobre a indicação etária de telenovelas. Antes, entretanto, delineamos o panorama em que nossa pesquisa se inscreve e se cruza com a questão da Classificação Indicativa.

Temos trabalhado com atividades de supervisão que conduzem ao cerceamento da liberdade de expressão. Em 2005 começamos um longo trajeto de pesquisa que teve início com projeto temático coordenado pela Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Castilho Costa, relacionado aos processos de censura a peças de teatro do Arquivo Miroel Silveira. Atravessando duas ditaduras, tais processos nos mostram os trâmites legais, a posição de dramaturgos, companhias de teatro, atores e as peças de teatro que foram vetadas, as que foram liberadas e as que foram liberadas com restrições. Nossa pesquisa teve como foco as peças liberadas com restrições, a saber, com cortes de trechos ou palavras.

Desde então não cessamos de prestar atenção nas ocorrências e estratégias que se configuram, ou possam configurar-se, como censura. Com a nova Constituição de 1988 foi abolida a censura prévia e seus órgãos dissolvidos. Contudo, na mesma Constituição fez-se o apontamento de que novos órgãos governamentais fossem desenvolvidos com a finalidade de regulamentar tanto as apresentações dos conteúdos quanto as próprias empresas veiculadoras. Assim, no presente, tem sido nosso foco tanto o exame da Classificação Indicativa aplicada pela Secretaria de Justiça a produtos culturais quanto o exame de casos que transitam pela esfera jurídica.

Alguns dados introdutórios sobre o teor da Classificação Indicativa no Brasil são necessários. Uma atribuição da Secretaria Nacional de Justiça, braço do Ministério da Justiça, a classificação indicativa é aplicada a apresentações audiovisuais², como TV e cinema, DVDs, jogos eletrônicos, RPGs, aplicativos para celulares, programação *pay per view* e *video on demand*.

2 Portaria nº 1.642, de 3 de agosto de 2012.

Pela Portaria nº 1.100, de 14 de julho de 2006, delineada a partir de consultas públicas, firmaram-se novos procedimentos para a classificação indicativa, segundo os quais não há análise prévia de diversões públicas e espetáculos ao vivo, mas há disposição de que os pais possam autorizar o acesso de seus filhos a qualquer programação, mesmo que seja de faixa etária inadequada. Fogem a essa autonomia dos pais os produtos classificados como inadequados para menores de 18 anos (BRASIL, 2006b).

A classificação indicativa se declara orientada pela Constituição Federal, incorporando, portanto, todos os vetores assentados em termos de respeito aos indivíduos e à sua individualidade, pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e por consultas à população.

O processo de classificação começa com a submissão de um produto, por parte de autores ou representantes legais, ao Ministério da Justiça, com requerimento endereçado à Secretaria de Justiça. É de 20 dias úteis o prazo estipulado para avaliação de um produto, cujo resultado deve ser publicado no Diário Oficial da União e no site do Ministério da Justiça. É possível recurso do resultado, caso haja discordâncias.

O exame das obras submetidas à avaliação tem a finalidade de atribuir uma faixa etária adequada aos possíveis espectadores de cada produto através de três procedimentos básicos.

O primeiro passo compreende a descrição de personagens, os relacionamentos entre eles, o caráter das condutas, o teor e o papel dos efeitos visuais e sonoros, o nível de exposição dos corpos e de relações sexuais, o nível de exposição de drogas, lícitas e ilícitas, e de violência.

O segundo passo inclui a análise temática da obra, considerando o contexto em que o tema é explorado, de forma a detectar suas possíveis relações com discriminações raciais e de gênero, ou qualquer outro elemento que possa interferir na defesa dos direitos das crianças, dos adolescentes e dos idosos.

O último passo demanda a especificação da gradação em que os assuntos são desenvolvidos, de modo a possibilitar o cruzamento dos resultados dos passos anteriores e a atribuição de faixa etária considerada adequada em 6

classificações, a saber, livre e para maiores de 10, 12, 14, 16 ou 18 anos. Além disso, a Secretaria de Justiça disponibiliza em seu site espaço para diálogo com o público visando atender a suas demandas ou reclamações.

A indicação de faixas etárias adequadas se cruza com a indicação dos horários de exibição adequados a cada uma delas. Para os horários de exibição, ficou estabelecido que as obras classificadas pelo Ministério da Justiça como livres, terão exibição em qualquer horário; como inadequadas para menores de 12 anos, exibição após as 20 horas; como inadequadas para menores de 14 anos, exibição após as 21 horas; como inadequadas para menores de 16 anos, exibição após as 22 horas; como inadequadas para menores de 18 anos, exibição após as 23 horas.

Quanto à TV por assinatura, não é necessária a adequação da classificação etária à horária, desde que seja disponibilizado ao telespectador um sistema de filtro/bloqueio de programação.

Entretanto, a exibição da indicação dada pela classificação continua sendo obrigatória. Queremos ressaltar o fato de que essa exibição segue modelo específico, com formato, cores e layout estabelecidos pelo *Manual da Classificação Indicativa* (BRASIL, 2006a), como apresentamos na Figura 1.

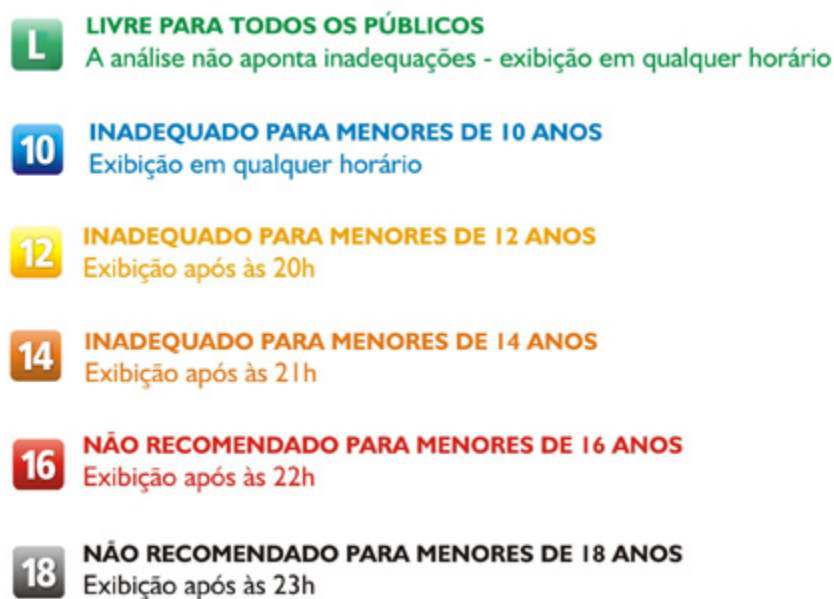


Figura 1: Símbolos das classificações

Fonte: Manual da nova classificação indicativa (2006)

Claro que num país de grande extensão territorial como o nosso, as faixas etárias, as faixas de exibição televisiva e os interesses comerciais se cruzam com a questão dos fusos horários. Assim, emitiu-se a Portaria MJ nº 1.220/2007 para determinar que, a partir de 11 de julho de 2007, a classificação horária teria de se submeter à indicativa, levando em conta, também, o horário de verão. Essa determinação diz respeito a exibições televisivas em redes abertas e não compreende filmes exibidos em salas de cinema ou na TV a cabo (BRASIL, 2007).

A Portaria nº 1.597, de 2 de julho de 2004, acrescentou a faixa de 10 anos somente para cinema, vídeo e DVD, assim como permitiu a entrada de crianças ou adolescentes dois anos menores do que a faixa etária classificada, quando acompanhados por pais ou responsáveis, excluindo filmes inadequados para menores de 18 anos. Os critérios utilizados para a classificação indicativa também passaram a se referir a imagens de sexo, violência e drogas, excluindo-se a inadequação por “desvirtuamento dos valores éticos e morais” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 8 set. 2000).

Tanto em seu *Manual* quanto em seu *Guia prático* (BRASIL, 2012), a classificação indicativa reitera que a natureza de sua atividade-fim é a de orientação dos pais e da sociedade, em geral, quanto aos conteúdos disponibilizados, sempre no propósito da criação de trabalho conjunto Estado/sociedade civil. Sua atividade é conduzida segundo a ideia de proteção às crianças e adolescentes, tendo em vista um desenvolvimento físico e psíquico saudável.

Manual e guia ditam regras específicas sobre a veiculação dos símbolos das classificações, como mostramos anteriormente, que devem ser exibidos no início e no meio da programação por um tempo mínimo de 5 segundos, com informação sobre a inadequação apontada, se houver, e veiculação através da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Por exemplo, um produto considerado inadequado para menores de 12 anos, deve anunciar se a inadequação se baseia em conteúdo violento ou em algum outro critério.

Quanto à classificação indicativa de outros programas televisivos, para além de filmes e telenovelas, não há necessidade de envio prévio para avaliação da Secretaria de Justiça. Os produtores dos programas devem conduzir uma autoclassificação.

Contudo, o Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação (DEJUS) pode discordar da classificação assumida pela emissora de TV e proceder à revisão e indicação de outra classificação. Em caso de abusos, sobretudo em relação à desobediência da relação faixa etária e horário de exibição, o Ministério Público Federal se reserva o direito de julgar o caso e, caso haja infrações ao ECA, aplicar sanções como no Art. 254: “multa de vinte a cem salários de referência; duplicada em caso de reincidência, a autoridade judiciária poderá determinar a suspensão da programação da emissora por até dois dias” (BRASIL, 2006a, p. 54).

A Classificação Indicativa fundamenta-se na análise de dois grandes conjuntos de temas – Violência e Sexo –, além do sub-tema Drogas. O modelo adotado leva em conta as chamadas “inadequações”. Ou seja, os profissionais que analisam as obras audiovisuais voltam seu olhar para conteúdos potencialmente inadequados a crianças e adolescentes com base nessas três temáticas (BRASIL, 2006a, p. 9).

Se o tema sexo/nudez compreende um grande número de anotações na classificação indicativa e um grande número de quesitos relativos à moral e aos bons costumes, portanto com grande expressividade no conjunto das diretrizes que nos orientam, é o tema violência que tem tido presença prevalente nos argumentos de inadequação da classificação indicativa.

Os dados dessa parte de nossa pesquisa, a saber, sobre a incidência dos temas no apontamento das inadequações, estão relatados no artigo “Sobre supervisão e controle: um exercício em torno da classificação indicativa”, publicado pela revista *Matrizes*, em junho de 2013.

Na concretude dos casos

Para efeito de demonstração das práticas correntes com potencial censório, partimos de matéria publicada pelo jornal *O Estado de S.Paulo* a propósito de ocorrências ligadas à classificação de telenovelas e aos embargos a assuntos/ pessoas que autores sofrem em suas produções.

A matéria, assinada pela jornalista Cristina Padiglione e publicada em 22 de setembro de 2013, intitula-se “Classificação indicativa e termos legais afastam vida real da ficção”³. Em sua primeira parte, na página 1 do caderno 2, a autora fala sobre a novela *Pecado Capital* do autor Carlos Lombardi, bastante experiente com novelas exibidas às 19 horas, que estreou em 2 de outubro às 22h30 na rede Record. Esse horário de exibição foi determinado porque, apesar de sua temporalidade no ano de 1977, ao ser encenada hoje, a novela deve estar adequada aos critérios da classificação indicativa, que não permite cenas com armas às 19 horas. Ora, a novela rememora contexto histórico: a ascensão do tráfico de drogas no Rio que está intimamente ligada às armas.

A jornalista indaga, então, sobre a situação de programas jornalísticos ao vivo, veiculados bem mais cedo, como os de Marcelo Rezende e Datena, às 18 horas, em que perseguições policiais e presença de armas são fatos constantes. Em seu questionamento corre o paradoxo de que para a vida real, enquanto emissão jornalística, permitem-se essas cenas, enquanto justamente para a ficção, ademais uma ficção com contornos históricos, há restrições.

Paralelamente, ocorre uma autoclassificação exercida pela emissora que, apesar do horário de exibição e do ano em que se passa a trama, julgou ser conveniente abrandar a presença do cigarro, por exemplo.

Cristina Padiglione ainda acrescenta outro tópico ligado a nossos estudos:

As regras da classificação etária não estão só nos entraves para a ficção na TV aberta. Toda menção a personagens reais demanda autorização assinada pelo mencionado ou, no caso dos mortos, por seus herdeiros. O próprio Lombardi recebeu de Danuza Leão um veto para a simples citação de seu nome em cena (PADIGLIONE, 2013, p. 1).

A jornalista cita palavras de Maria Adelaide Amaral a respeito de autorização necessária para vários de seus trabalhos, como aconteceu no caso de enredo sobre a vida de Juscelino Kubitschek.

3 Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,so-em-novela,1077308>>. Acesso em: 30 out. 2017.

Na continuidade da matéria, Cristina Padiglione estende seus comentários a outros casos com novelas. Retoma o exemplo de Maria Adelaide Amaral, agora sobre seu remake de *Anjo Mau*, exibido às 18h em 1997, que hoje, ao seguir os parâmetros da Classificação Indicativa, só seria exibido às 21h. Esse é também o caso em que se vê Silvio de Abreu, criador de *A Próxima Vítima* (1995), novela que se fosse exibida hoje teria que se submeter a muitas modificações para adequar-se aos requisitos de horário. Contudo, um outro viés se introduz nas afirmações de Silvio de Abreu:

O autor, no entanto, reconhece que, para além das restrições da Classificação Indicativa do Ministério da Justiça, há um público também mais conservador. “Por isso é que a imprensa criticou tanto quando eu revelei que o segredo de Gerson (Marcello Anthony) em *Passione* (2010) era o vício de acessar sites pornográficos. Para os jornalistas, normalmente de hábitos mais liberais, isso pode não representar grande coisa, mas, para a moral média das pessoas, representava algo fora do comum”, cita o autor. A moral média do público é também o que norteia Carlos Lombardi na narrativa dos costumes liberais dos anos 70 em seu novo folhetim, *Pecado Mortal*. [...] “Se não representar a moral média do público, a novela não funciona. As empresas são muito responsáveis, não podem perder anunciante – se existe um autocontrole é esse: tem muito dinheiro em jogo. A tendência das emissoras serem mais conservadoras existe, é real, isso é TV aberta.” Mas há os casos em que de fato o receio ao MJ se impôs. Em *Cordel Encantado* (2011), exibida às 18h na Globo, Thelma Guedes e Duca Rachid desarmaram seus cangaceiros. Como havia lá um tom farsesco, a omissão mal se fez sentir. Já em *O Profeta* (2006), Thelma lembra de uma perseguição policial onde não havia uma única arma em cena. “Eles só gritavam: ‘parem! parem!’”, conta (PADIGLIONE, 2013, p. 6).

Seguindo a lógica de prevenir hábitos danosos, cigarro e bebida alcoólica quase não comparecem nas vidas novelescas. “Os personagens de *Pecado Mortal* vão beber moderadamente e não vão fumar, mas também não usarão cinto de segurança, o que seria falso para a época, quando os carros até dispunham do recurso, mas ninguém o utilizava.” Mas Lombardi diz que não se submeterá ao politicamente correto e o termo favela não será substituído por comunidade, assim como tantos outros termos de conveniência na atualidade.

Retornando a Maria Adelaide Amaral e casos em que foi necessária autorização especial para a transmissão de fatos/pessoas reais, Cristina Padiglione ressalta que também Lombardi teve impedimentos para colocar cenas de jogo da época, e cita suas palavras sobre o assunto:

Então, o Canal 100 tinha imagens, mas era uma fortuna, custava metade de um capítulo, e eu desisti. Pra eu botar uma foto da Beija Flor campeã em cena, eu preciso da autorização da Beija Flor. É uma foto que saiu no jornal, não é uma foto de arquivo pessoal. Quer dizer, o nosso passado coletivo agora tem dono. Privatizaram o passado (PADIGLIONE, 2013, p. 6).

Nessa matéria, ou nessas matérias, porque há uma de chamada e outra mais extensa no interior do caderno, alguns temas, direta ou indiretamente relacionados com a classificação indicativa, foram levantados por sinalizarem seu potencial censório. São eles que nos orientarão no percurso a seguir.

CrITÉrios mais rigorosos

Na matéria foi comentado que critérios que conduzem a classificação indicativa marcando um horário de exibição são mais rigorosos hoje em dia do que antigamente, jogando conteúdos que no passado eram tolerados em horário nobre para um horário mais tarde, 22 ou 23 horas.

Teria havido mais condescendência no passado? A sociedade atual seria mais conservadora, como alguns dos entrevistados em nossa matéria de referência colocaram? Claro que constatamos com facilidade um liberalismo de costumes que não estavam no horizonte das censuras do passado, sobretudo ao considerarmos as que foram conduzidas e estão preservadas pelo Arquivo Miroel Silveira.

Mas, gostaríamos de comentar essa ocorrência contemporânea enfatizando que a classificação, a julgar por seu manual, é bastante minuciosa e a minúcia de hoje se apega a vários quesitos que não estavam contemplados no passado, como é o caso da consideração do Estatuto da Criança e do Adolescente e o cuidado que se passou a ter com a presença de armas, cigarro, drogas etc.

Resultado: sim, algumas produções sob o crivo da orientação de nossos dias só seriam exibidas em horário avançado.

No entanto, há uma contrapartida a ser considerada: produtos antigos têm sido reapresentados em pleno meio do dia, justamente os produtos que seriam jogados para mais tarde se gerados e classificados atualmente. Paradoxos a pairarem no ar, pois talvez não tenhamos tanto conservadorismo como alguns apontaram, mas o rigor da norma minuciosamente desdobrada e aplicada nas avaliações exercidas em nossos dias.

Moral média das pessoas

Na matéria cujos sentidos procuramos perfazer, há referência a uma moral média pela qual se orientam os produtores de um programa e os diretores de uma empresa de comunicação. Mas quando e como se define tal moral média num mundo de norteamentos bastante fluidos em que a moral, seus preceitos e os costumes daí derivados são objetos de constante negociação?

Geralmente essa posição mediana a que veículos e programas devem responder – não porque sejam solidários com seus princípios (até podem sê-lo), mas, e fundamentalmente, porque lhes interessa o acolhimento por parte de espectadores que viabiliza a constituição do contrato de comunicação – está associada ao que chamamos de opinião pública.

Definir a opinião pública do ponto de vista das mídias não é tarefa fácil. Ela quase sempre é tratada como uma entidade mais ou menos homogênea, quando resulta de um entrecruzamento entre conhecimentos e crenças, de um lado, opiniões e apreciações de outro. [...] Quer se conceba a opinião pública em sua variante racionalista do século XVIII, que a define como um povo portador de uma razão consensual, quer em sua variante instintiva do século XIX, que a define como uma multidão portadora de um amálgama de sentimentos, sujeita à manipulação dos líderes, ou ainda como a variante científico-técnica da Segunda Guerra Mundial, que a define como uma média estatística, ela depende desse entrecruzamento múltiplo, e não se poderá abordá-la razoavelmente caso não se levar em conta duas séries de parâmetros: a distinção dos lugares de pertinência (trata-se da opinião pública imaginada pela instância midiática, a que emana das realizações do próprio discurso informativo,

ou daquela que é construída através do estudo dos comportamentos do público?), a natureza dos julgamentos do grupo que as expressa (trata-se de crenças, opiniões ou apreciações?) (CHARAUDEAU, 2007, p. 123-124).

Ora, dentre essas diversas perspectivas, sabemos que a “média”, ou a opinião pública, tem sido considerada como o conjunto de coordenadas que brotam de estudos dos comportamentos do público. Como já foi continuamente reportada, até pelos próprios veículos de comunicação, essa média é, cuidadosa e constantemente, esmiuçada por meio de levantamentos de costumes, de tendências, de moda, de movimentos de mercado, de enquetes, enfim, da opinião revelada em porcentagens.

Na realidade, a média, assim considerada, diz respeito a um mapeamento dos discursos circulantes que compõem uma cultura de um tempo e lugar. As produções culturais tentam se alinhar com essa média, sempre estendendo algumas fronteiras, ao introduzir novas perspectivas, de forma a transitar, ao mesmo tempo, na observância da “média” e no bojo da feitura de novos contratos de comunicação.

Crítérios diferentes para diferentes programas

No artigo é comentado, com certo descontentamento, o fato de que a classificação de programas ao vivo se diferencia dos de caráter ficcional.

De fato, quando se trata de transmissões ao vivo de reportagens policiais, muito do que seria proibido em uma telenovela passa com tranquilidade, a começar pela presença das armas.

A orientanda de Iniciação Científica Susana Berbert de Souza trabalhou com levantamento que lhe permitiu a comparação das classificações entre diferentes gêneros. Ela acompanhou as exibições de:

- *Caldeirão do Huck*, programa da Rede Globo, sob o comando de Luciano Huck, que teve seu início no dia 8 de abril 2000. O programa de auditório é apresentado no período vespertino, das 16h05 às 18h20,

tem duração de aproximadamente 120 minutos e sua classificação indicativa é livre. O programa se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, lúdico e educativo de forma que cenas mais impactantes são atenuadas pelo contexto e viés em que são levadas a público. A classificação livre é bem apropriada.

- *Casos de Família*, talk show da emissora SBT que é exibido nas tardes de segunda a sexta, às 17h, com duração de aproximadamente 60 minutos, e classificação para maiores de 10 anos. Assinalamos o fato de que o programa é muito popular justamente por abordar conflitos familiares frequentemente entremeados de disputas que chegam a agressões, ao menos verbais, em plena encenação. Às vezes há agressões físicas, como o caso do programa exibido em 24 de outubro de 2012 em que o casal de namorados Lucas e Douglas se atracou e a produção precisou separá-los.

Na classificação que indica inadequação para menores de 10 anos consideram-se:

A.2.3. ANGÚSTIA

Conteúdos que possam provocar desconforto no espectador, tais como a apresentação de discussões ríspidas, personagens em depressão ou tristeza intensa, acidentes e destruições, morte de pais ou de pessoas ou animais com vínculos fortes com o personagem. [...]

A.2.6. LINGUAGEM DEPRECIATIVA

Cenas em que personagens tecem comentários maldosos ou depreciativos a respeito de alguém que não esteja presente (BRASIL, 2012, p. 10-11).

Já na classificação que indica inadequação para menores de 12 anos, consideram-se:

A.3.9. EXPOSIÇÃO DE PESSOAS EM SITUAÇÕES CONSTRANGEDORAS OU DEGRADANTES

Assédio moral, constrangimento, degradação ou humilhação que pode ser expressa de várias formas, seja verbalmente ou através de imagens e contextos. A predisposição da(s) pessoa(s) a se envolver(em) em uma

situação não é atenuante para o conteúdo humilhante, principalmente se ela o faz por inocência ou em troca de outra coisa (dinheiro, por exemplo).

A.3.10. AGRESSÃO VERBAL

Apresentação de cenas em que haja xingamentos entre personagens.
EXEMPLO: Personagem xinga a outra de vadia preguiçosa (BRASIL, 2012, p. 12).

Em *Casos de família* fica bastante visível uma indicação que deveria ser, no mínimo, para maiores de 12 anos, sobretudo em virtude das constantes agressões verbais.

Pânico na BAND, programa de auditório da emissora Rede Bandeirantes é levado ao ar nas noites de domingo às 21h e tem aproximadamente 180 minutos de duração. Sua classificação indicativa é de inadequado para menores de 14 anos. Embora não veicule cenas de sexo não explícito (critério da classificação inadequado para menores de 16 anos), o programa é veiado por cenas eróticas e de conteúdo discriminatório. Como a intensidade e frequência é um dos critérios na avaliação para efeitos de classificação, a rigor esse programa deveria ter a indicação de 16 anos no horizonte.

Esses exemplos, que emergem de levantamentos e comparações efetivas, mostram que, de fato, há um maior rigor sendo aplicado a programas sujeitos à análise prévia, fato que certamente se configura como tolhimento de conteúdo.

A autoclassificação

Já falamos sobre os programas televisivos a que se permite uma autoclassificação, como é o caso de programas jornalísticos, esportivos, de auditório etc. Claro que esse tipo de autoclassificação está sujeito a correções, tanto como iniciativa das emissoras quanto como ação da Secretaria de Justiça que confere as adequações mesmo nos casos de autoclassificação, ainda que seja mais condescendente em relação a esses últimos.

Mas é preciso que falemos da autoclassificação sob o ponto de vista apresentado pelas matérias jornalísticas que nos inspiram. Nelas, trata-se de

autoclassificação como ponto do qual emanam ações dirigidas aos conteúdos, agora regulados tanto pelas emissoras quanto por produtores, diretores, autores.

Como nos disse Carlos Lombardi a respeito de *Pecado Capital*, a novela terá menos álcool, cigarro etc. apesar de se passar na década de 1970, quando o tabagismo era prática comum e generalizada. Lembremos que, em entrevista conduzida pelo programa *Roda Viva* da TV Cultura, no dia 13 de março de 2012, Aguinaldo Silva já falara, a propósito da telenovela *Fina Estampa*, das vezes em que teve de mudar ou improvisar cenas com o intuito de contornar indicações de inadequação. Ele tivera o cuidado de evitar cenas em que a referência à sexualidade, ou ao erotismo, fossem mais explícitas.

Ora, quando isso ocorre podemos verificar a nítida intromissão em conteúdos que caracterizam a censura do ponto de vista em que a definimos no início deste artigo. A autoclassificação se torna instrumento de intervenção que modifica, no caso, desde o contexto social de fundo, até os fatos como foram um dia. A autoclassificação, que antevê possibilidades e se entrega ao exercício de contenção de si mesma, é, como princípio e efeito, a materialização eficaz de dois movimentos embutidos na classificação indicativa: o de sua natureza como dispositivo disciplinar e o de seu potencial de censura que não se mostra como tal.

Interesses de mercado

Claro que interesses de mercado se cruzam com as práticas de autoclassificação. Essa contingência está tanto explícita quanto implícita nos dizeres de Aguinaldo Silva, Carlos Lombardi e Silvio de Abreu.

Recordemos que a propaganda televisiva é genérica, ou seja, está mais disponível a públicos das diversas faixas etárias, embora regulada e com princípios como os apresentados pelo Conar⁴ (Conselho Nacional de

4 Disponível em: <<https://goo.gl/PIY9O>>. Acesso em: 18 out. 2017.

Autorregulamentação Publicitária) e encontre-se em direta relação com o que anteriormente mencionamos como nichos de audiência.

Claro que nichos de audiência, estreitamente atrelados a um contrato de comunicação, se materializam em horários preferenciais, estes por sua vez relacionados a faixas etárias que direcionam o conteúdo das exibições. Contudo, na televisão há fronteiras difusas entre conteúdos propagandísticos. Enquanto no cinema há o controle do que é apresentado antes do filme principal, ou seja, os trailers devem ter a mesma classificação etária do filme a ser exibido, na televisão os comerciais e chamadas se mesclam às mais diversas faixas de horário.

Crianças e adultos, com raras exceções, estão igualmente expostos a estratégias de persuasão que os conformam, preparam para o consumo de uma série de produtos. Constrói-se o desejo par a par com a construção da necessidade de um produto, através de um meio termo identificatório, já idealizado e assentado nos discursos circulantes, que lhes serve lugar de aderência.

De identificação em identificação, a propaganda imprime seu produto. Claro, pois, que o papel da propaganda, aquela que afinal sustentará um canal televisivo, já que estamos falando de telenovelas, é de extrema relevância. Geralmente, um programa de 1 hora tem ao menos 10 minutos de comerciais, ou 20% do tempo calculado para sua exibição.

Podemos perceber que essa dinâmica é atravessada pelo interesse em exhibir determinada propaganda conforme as chances de que seu público alvo, ou seu potencial comprador, esteja presente. Por exemplo, horários televisivos ditos nobres, justamente em virtude de audiência maior (todos em casa após o trabalho...) serão disputados pelo possível sucesso comercial. Do outro lado da medalha, os conteúdos/produções mais bem pagos também estarão ligados a esses horários nobres. Disso resulta uma conformação de interesses que passa pelo cruzamento de faixas etárias com o de faixas de exibição e se torna eixo de cerceamento/controlado das produções e seus conteúdos. Como vimos, trata-se de um controle muitas vezes praticado pelos próprios produtores do programa.

Aparato jurídico e demanda de autorização

Um último ponto relevante diz respeito à dificuldade que os autores de telenovelas têm encontrado para exibir cenas do passado. Os impedimentos dizem respeito tanto ao testemunho/à presença de personalidades quanto à exibição de velhas gravações de cenas, como a de jogo de futebol citada. Todos eles estão sob o respaldo de direitos autorais dos que gravaram cenas, assim como daqueles que, diretamente ou através de herdeiros, protagonizaram parte do passado brasileiro.

O aparato jurídico, com o qual se garantem direitos, sejam de privacidade ou autorais, torna-se um meio de impedimento da liberdade de expressão e, por conseguinte, instrumento de censura, ainda que seja como efeito e não como objetivo primário.

Acrescem-se as últimas polêmicas em referência a biografias não autorizadas que emergiram em notícias recentes, como "Gil e Caetano se juntam a Roberto contra biografias", veiculada pela *Folha de S.Paulo* no domingo, 6 de outubro de 2013. O assunto teve sequência com o argumento de que se o biógrafo ganha com a biografia o biografado deveria ganhar também, isso em torno do contra-argumento que invoca a perda de informação gerada por esses processos.

De um modo ou de outro, está em jogo a subtração de informação, a contenção do trânsito que caracteriza a liberdade de expressão. A esse respeito Lombardi manifestou-se com frase lapidar "Privatizaram o passado" (PADIGLIONE, 2013, p. 6).

Entre privatização e pilhagem, a colonização da cultura

Claro que, com esse último tópico, estamos bem longe das operações da classificação indicativa que jamais interdita, embora imponha regras de exibição que podem resultar em tolhimento às produções culturais, ou, no mínimo, em sua estruturação segundo parâmetros por ela aconselhados.

Entretanto, todos estes tópicos se irmanam na natureza dos procedimentos censórios que se mostra a partir da afirmação de Lombardi. A noção por ele evocada de privatização do passado está nitidamente direcionada ao fato de bens culturais,

que fazem o laço social e pertencem à história de uma comunidade/nação, passarem, com recursos jurídicos, a pertencer a indivíduos específicos. Somente eles podem usufruir de qualquer operação de difusão, ainda mais se ela implicar lucros monetários, mesmo que eles próprios, enquanto personas midiáticas, constituam patrimônio cultural. Certamente temos aí operações que trabalham em detrimento da informação.

Por outro lado, ao lermos a matéria e a afirmação de Lombardi, antigos conceitos nos foram evocados, conceitos que convergem ao apontarem processos que atravessam os acontecimentos, sem que os percebamos, emprestando-lhes vieses inusitados, deslocamentos de sentido com os quais os fatos escapam, de uma forma ou outra, ao nosso conhecimento.

Entre as décadas de 1970 e 1990 era frequente a exploração de ideias, de palavras-chave que dessem conta de explicar a condição pós-moderna, como fizeram, entre outros, David Harvey e Fredric Jameson, pensadores aparentados em muitos aspectos. Desse último nos veio a expressão “pilhagem da história”. Para Jameson, embora o conceito de pilhagem da história diga respeito a um movimento bastante presente em nossa contemporaneidade, a saber, a exploração de fatos atuais a partir de um acervo histórico que se reescreve a cada retomada no presente, o conceito também abarca o movimento natural, desde o começo dos tempos, de resignificação dos fatos conforme a cultura de um tempo e lugar, movimento geracional marcado pela superposição de produções (JAMESON, 2006).

Assim, num sentido amplo, há uma pilhagem da história que retoma e reencena fatos passados como se estivessem sendo vivenciados agora. Tal concepção, estreitamente ligada aos estudos das linguagens, está relacionada com os conceitos de *dialogismo* e de *interdiscursividade*: movimentos conversacionais entre discursos, o eco de um em outro, a cadeia contínua de produção de um texto a outro texto como referência/geração a partir do antecedente.

Mas a pilhagem da história pode ser entendida pela tradução de fatos passados para o ambiente da cultura atual, por convertê-los a coordenadas cognitivas do presente, de modo a torná-los reconhecíveis, compreensíveis, a partir de ideias que animam nossa atualidade. Encontraremos lá, no início dos

tempos, figuras e fatos que nos soam familiares, ainda que a rigor jamais tenham existido nessa condição de familiaridade.

Numa terceira perspectiva, pilhagem da história pode ser equivalente à expressão privatização do passado, pois por esse viés o passado é também tratado como espólio, como objeto passível de assumir um valor comercial, de se prestar a negociações não mais quanto ao seu sentido, quanto ao seu valor simbólico, mas quanto ao valor monetário.

Entre essas compreensões, insinua-se o conceito de colonização do real, expressão com a qual entendemos essa tarefa sem fim da humanidade, tarefa que se resume a conferir sentido às coisas a partir do estabelecimento de coordenadas interpretativas com as quais formatamos o real, ou seja, com as quais o colonizamos para nossos fins.

A rigor, podemos falar em colonização do presente e do passado, uma vez entendido que a expressão real carrega conotação ampla, colonização que se revela nas traduções a cada retomada de um pelo outro e vice-versa. Certamente testemunhamos esses movimentos tanto na novela que se passa na década de 1970, em que, inacreditavelmente, os personagens *não fumarão*, quanto nos conteúdos geralmente de conhecimento comum – imaginamos que nenhuma das biografias em disputa venha revelar um segredo bem guardado – que não podem ser divulgados em nome de direitos e razões de mercado.

Mas, se a notação de Lombardi sobre a privatização do passado nos levou a pensar os conceitos de pilhagem e de colonização, ela também nos fez ver um ponto comum, antes improvável, entre o exercício da classificação indicativa, percorrido a partir dos cinco pontos elencados na matéria de Cristina Padiglione, e a última notação sobre o aparato jurídico que permite as ações legais pela reserva de direito a coisas, a fatos e a histórias compartilhadas.

Trata-se da operação singular, suscitada em todos os tópicos aqui examinados, pela qual se vê que há meticulosidade na apresentação e na aplicação de regras, há incorporação das regras por produtores e emissoras, incorporação que resulta no domínio de si pela adesão antecipada às regras.

Já mencionamos a natureza disciplinar de toda norma, de toda lei, tanto da regra como enunciada pelo *Manual da classificação indicativa* quanto da regra enunciada em Código Civil. Agora, é necessário enfatizar seu efeito de conjunto: a absoluta conformação do dado a viver que podemos chamar de *colonização da cultura*.

Referências

BRASIL. Ministério da Justiça. *Notícias de Governo*, Brasília, DF, 8 set. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/CD4ybT>>. Acesso em: 30 out. 2017.

_____. Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Justiça. Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação. *Manual da nova classificação indicativa*. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2006a. Disponível em: <<https://goo.gl/kYd3qj>>. Acesso em: 11 out. 2017.

_____. Portaria nº 1.100, de 14 de julho de 2006. Regulamenta o exercício da Classificação Indicativa de diversões públicas, especialmente obras audiovisuais destinadas a cinema, vídeo, dvd, jogos eletrônicos, jogos de interpretação (RPG) e congêneres. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 20 jul. 2006b. Disponível em: <<https://goo.gl/fQtWCQ>>. Acesso em: 18 out. 2017.

_____. Portaria MJ nº 1.220, de 11 de julho de 2007. Regulamenta as disposições da Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA), da Lei no 10.359, de 27 de dezembro de 2001, e do Decreto nº 6.061, de 15 de março de 2007, relativas ao processo de classificação indicativa de obras audiovisuais destinadas à televisão e congêneres. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 12 jul. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/sqxmrB>>. Acesso em: 18 out. 2017.

_____. Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Justiça. Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação. *Guia prático*: classificação indicativa. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/i5nF11>>. Acesso em: 17 out. 2017.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

GOMES, M. R. Sobre supervisão e controle: um exercício em torno da classificação indicativa. *Revista Matrizes*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 127-147, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/RtGtqT>>. Acesso em: 11 out. 2017.

GRAGNANI, J. Gil e Caetano se juntam a Roberto contra biografias. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 out. de 2013. Ilustrada. Disponível em: <<https://goo.gl/aa6snD>>. Acesso em: 11 out. 2017.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, F. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2006.

PADIGLIONE, C. Classificação indicativa e termos legais afastam vida real da ficção. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 22 set. 2013. Caderno 2, p. 1-6.

submetido em: 23 mai. 2017 | aprovado em: 21 jun. 2017

Os golpes de 1964 e 2016: poder, espetáculo, simulacro

The coups d'état of 1964 and 2016: power, spectacle, simulacrum

*Cláudio Novaes Pinto Coelho*¹

1 Professor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade Cásper Libero. Doutor em Sociologia pela USP.
claudionpcoelho@uol.com.br.

Resumo

A proposta principal deste trabalho é a realização de uma análise comparativa dos golpes de 1964 e 2016 sob a perspectiva de uma reflexão a respeito das relações entre comunicação e política. Os conceitos de poder espetacular desenvolvidos por Debord são a base para a análise dos golpes. A visão de Baudrillard a respeito do processo comunicacional de simulação e de produção de simulacros também será incorporada ao trabalho, mediante apropriação crítica. O pensamento de Florestan Fernandes sobre a sociedade brasileira, em especial sua visão sobre a existência de uma autocracia burguesa, será utilizado para confronto entre os conceitos de Debord e de Baudrillard e as particularidades da história brasileira. Editoriais da Folha de S.Paulo fornecerão material para a investigação dos vínculos entre a atuação da mídia e a presença do poder espetacular e do processo de simulação e de produção de espetáculos nas conjunturas históricas de 1964 e 2016.

Palavras-chave

Debord, Baudrillard, Folha de S.Paulo.

Abstract

In this paper we intend to make a comparative analysis of Brazilian coups d'état in 1964 and 2016, from the perspective of a thought on the relations between communication and politics. The concepts of spectacular power developed by Debord are the basis for these coups d'état's analysis. Baudrillard's view of the communicational process of simulation and simulacrum production will also be incorporated into the research, through critical appropriation. Florestan Fernandes's thinking on Brazilian society, especially his view on the existence of a bourgeois autocracy, will be used to confront the concepts of Debord and Baudrillard and Brazilian History particularities. Editorials of Folha de S.Paulo will provide material for investigation of links between media performance and presence of spectacular power, and simulation process and production of spectacles in the historical conjunctures of 1964 and 2016.

Keywords

Debord, Baudrillard, Folha de S.Paulo.

Poder e espetáculo segundo Debord

A ruptura institucional (golpe de Estado) promovida pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff inaugura novo período histórico da sociedade brasileira, cujos contornos ainda não estão claros, mas apontam para crescimento da atuação arbitrária do aparelho de Estado, principalmente no que diz respeito ao poder judiciário, ao ministério público e às forças policiais. Movimentos sociais e partidos políticos de esquerda estão sob ameaça constante de criminalização. Assim como aconteceu em 1964, também em 2016 a atuação da mídia vinculada a conglomerados empresariais foi fundamental para a concretização do golpe.

Neste texto pretende-se refletir sobre as relações entre comunicação e política tendo por base análise comparativa dos golpes de 1964 e 2016, que terá como fundamento principal os conceitos de poder espetacular de Guy Debord. No livro *Sociedade do espetáculo*, publicado em 1967, o autor chama atenção para a existência de duas formas de poder na sociedade do espetáculo: a forma difusa e a concentrada.

Em sua forma difusa, poder é exercido pelas corporações empresariais que produzem espetáculos de maneira cotidiana e disseminada socialmente, visando o incentivo ao consumo de seus produtos, trata-se de articulação feita por intermédio da linguagem publicitária, entre produção e consumo de imagens e produção e consumo de mercadorias. Na forma concentrada, poder é exercido pelas instituições do aparelho de Estado que, mediante uso da linguagem da propaganda, controlam a produção da imagem do "Líder da Nação", que deve ser consumida por todos os membros da sociedade. A forma difusa é predominante nos países capitalistas mais desenvolvidos, enquanto a forma concentrada faz-se presente nos países capitalistas menos desenvolvidos e marcados por regimes políticos ditatoriais, como os nazifascistas ou stalinistas.

Em 1988, Debord publica *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, no qual argumenta que as duas formas de poder espetacular anteriormente existentes se fundiram numa única forma: o poder espetacular integrado. Esta fusão está relacionada ao maior desenvolvimento do capitalismo e à consolidação

da sociedade do espetáculo em escala mundial. Ainda que tenha sido escrito antes do colapso da União Soviética e dos seus países-satélites do leste europeu, e bem antes dos atentados de 11 de setembro de 2001, Debord afirma que o capitalismo passou a estar mais presente em lugares onde era menos desenvolvido, como nos países marcados pelo capitalismo de Estado e pelos regimes políticos ditatoriais; ao mesmo tempo em que nos países mais desenvolvidos e com regimes políticos democráticos, aumentou a concentração de poder pelo Estado que, agindo em conjunto com os interesses empresariais, passou a colocar em prática mecanismos de controle, vigilância e punição típicos de regimes ditatoriais.

Como se sabe, Debord não era pensador acadêmico, seus textos tinham como objetivo servir como instrumento para a compreensão das características do capitalismo, visando sua destruição. A distinção entre poder espetacular difuso e concentrado tinha por intenção evidenciar que países como os Estados Unidos ou a França, de um lado, e a União Soviética ou a China de outro, eram manifestações diferenciadas da existência da sociedade capitalista e não formas opostas de vida social. Trata-se de elemento central do seu argumento político de que o combate ao capitalismo espetacularizado não poderia ser liderado por partidos e organizações que se inspiravam na URSS ou na China. Para ele, o contexto histórico da “guerra fria” era marcado por uma “divisão mundial das tarefas espetaculares” (DEBORD, 1997, p. 39).

Esta divisão de tarefas no exercício do poder espetacular decorre das diferenças do desenvolvimento das forças produtivas e dos conflitos entre classes sociais:

As falsas lutas espetaculares das formas rivais do poder separado são ao mesmo tempo reais, na medida em que expressam o desenvolvimento desigual e conflitante do sistema, os interesses relativamente contraditórios das classes ou das subdivisões de classes que integram o sistema, e definem sua própria participação no poder do sistema. O desenvolvimento da economia mais avançada é o confronto entre determinadas prioridades. Da mesma forma, a gestão totalitária da economia por uma burocracia de Estado e a situação dos países que se viram colocados na esfera da colonização ou da semicolonização são definidas por particularidades consideráveis da produção e do poder. No espetáculo, essas diversas oposições podem aparecer como critérios diferentes, como sociedades

totalmente distintas. Mas, na condição real de setores particulares, a verdade de sua particularidade reside no sistema universal que as contém; no movimento único que transformou o planeta em seu campo, o capitalismo (DEBORD, 1997, p. 38).

Essa transcrição de um trecho do livro *Sociedade do espetáculo*, na verdade de todo o aforismo de número 56, é importante, pois é exemplo da dialética entre o universal e o particular, elemento fundamental do método da teoria crítica utilizado por Debord, e que se pretende também empregar neste artigo. Como o objetivo do texto é refletir sobre as relações entre comunicação e política no contexto da sociedade do espetáculo no Brasil, há a necessidade de levar em consideração as particularidades do desenvolvimento capitalista na sociedade brasileira e, desse modo, buscar a compreensão também das especificidades das manifestações das formas de poder espetacular.

Poder e espetáculo na sociedade brasileira

Florestan Fernandes, em sua obra *A revolução burguesa no Brasil*, na qual aborda as peculiaridades do desenvolvimento capitalista no país, chama atenção para o fato de que o burguês e a burguesia são:

Entidades que aqui aparecem tardiamente, segundo um curso marcadamente distinto do que foi seguido na evolução da Europa, mas dentro de tendências que prefiguram funções e destinos sociais análogos tanto para o tipo de personalidade quanto para o tipo de formação social (FERNANDES, 1976, p. 16).

Esta maior lentidão do desenvolvimento capitalista no Brasil está vinculada ao caráter dependente da sociedade brasileira e é a responsável pelos limites encontrados para a disseminação do poder espetacular difuso. Ou seja, a presença das relações sociais capitalistas na vida cotidiana da população desenvolveu-se durante todo o século XX de maneira lenta, acompanhando a fraqueza da burguesia brasileira se comparada com as burguesias dos países capitalistas dominantes. Ainda de acordo com Florestan Fernandes, mas em outro livro, *Circuito fechado*,

inclusive em períodos com instituições políticas formalmente democráticas, como o período entre 1946 e 1964, anterior à ditadura militar, havia na sociedade brasileira forte concentração de poder:

Na realidade, as formas “democráticas” de governo precedentes sempre encorajaram, de modo dissimulado, ainda que ocasionalmente com apoio popular, uma concentração de poder social extremamente elevada. Portanto, elas eram, realmente, um sistema flexível de opressão e de dominação autoritária, através do qual as classes altas e alguns círculos privilegiados das classes médias monopolizavam o poder politicamente organizado, o controle do estado e os benefícios do crescimento econômico e cultural. Sob a ditadura militar somente a concentração de poder veio a ser mais rígida, violenta e sistemática, permanecendo iguais todas as demais condições (FERNANDES, 1977, p. 106).

Da perspectiva dos conceitos de poder espetacular trabalhados por Debord, pode-se afirmar que na sociedade brasileira, durante boa parte do século XX, ocorreu uma presença simultânea do poder espetacular difuso e do poder espetacular concentrado. Florestan Fernandes, em sua obra *A revolução burguesa no Brasil*, escrita durante a ditadura militar, período em que a burguesia brasileira teria finalizado o processo histórico mediante o qual colocou o aparelho de Estado a seu serviço, utiliza o termo autocracia burguesa para definir o exercício de poder na sociedade brasileira:

A unificação e a centralização do poder real das classes burguesas não atingiram níveis suficientemente altos e profundos – mesmo com o auxílio, ulterior, do seu Estado autocrático e do que ele representa, como fator de reforço e de estabilidade da ordem – a ponto de mudarem o significado dos interesses especificamente burgueses em termos das outras classes, da Nação como um todo e dos centros de dominação imperialista externa. Por conseguinte, as classes burguesas continuam tão presas dentro de seus casulos, isoladas da realidade política de uma sociedade de classes e submetidas a partir de fora, como estavam há vinte ou quarenta anos (FERNANDES, 1976, p. 354).

A burguesia que concentra o poder na sociedade brasileira é uma burguesia fraca. Limitada pelo caráter dependente da economia, apoia golpes de Estado que implantam regimes políticos ditatoriais, ou regimes políticos em que a democracia

é limitada, como o que surgiu após o período da ditadura militar. A chamada “Nova República” não se constituiu como ruptura plena com a ditadura militar: importantes elementos da ditadura como as polícias militares e o papel atribuído às forças armadas como mantenedoras, em última instância, da “ordem social” foram mantidos. Ainda de acordo com Florestan Fernandes, em análise sobre as características da transição política na década de 1980:

Isso queria dizer, simplesmente, que a ditadura não seria desmantelada e que ela serviria de guia a uma democratização *sui generis*, que sairia das entranhas do regime, como sangue do seu sangue (FERNANDES, 1986, p. 19).

O golpe de 2016, a ruptura institucional provocada pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff, evidencia, mais uma vez, a concentração de poder pela burguesia brasileira. No entanto, em termos da existência do poder espetacular, vive-se um momento diferenciado, marcado pelo predomínio do poder espetacular integrado. No Brasil, o poder espetacular integrado é realidade a partir da década de 1990, quando o desenvolvimento capitalista se intensifica com a estabilidade monetária, as privatizações e a hegemonia ideológica do neoliberalismo. Ocorre também a consolidação definitiva da indústria cultural e do uso das técnicas de marketing, não só para a venda de produtos, mas também na vida política.

Segundo Debord, nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, a forma contemporânea de exercício do poder na sociedade do espetáculo promoveu integração entre o espetáculo e a realidade: a presença da produção e do consumo de espetáculos na vida cotidiana (poder difuso) intensificou-se nos países onde já estava presente, atingindo também, por exemplo, a vida política, e passou a estar presente onde antes não estava, ou manifestava-se apenas de forma incipiente, devido à existência do capitalismo de Estado (poder concentrado), como nos países subdesenvolvidos. Por outro lado, nos países desenvolvidos, elementos do poder espetacular concentrado, como o papel cada vez mais importante das agências governamentais chamadas de “serviços de inteligência” passam a estar presentes; o que resulta, sob o pretexto, na maioria das vezes, de “combate ao terrorismo”,

num enorme crescimento do poder de vigilância e de repressão do aparelho de Estado. Em países como o Brasil, onde os aparatos repressivos montados nos períodos ditatoriais não foram desmantelados, há fortalecimento do poder do Estado, como pode ser constatado nas operações de “combate à corrupção” promovidas pelo ministério público e pela polícia federal com o apoio do poder judiciário, e que tiveram papel decisivo para o golpe de 2016, ao criminalizarem o partido pelo qual a presidente Dilma Rousseff foi eleita.

Simulação, simulacro e poder segundo Baudrillard

O entendimento de Debord a respeito do que é poder espetacular integrado, na medida em que argumenta que não há mais diferença entre a produção de aparências pelo espetáculo e a realidade efetivamente vivida, parece ser muito próximo da visão de autores pós-modernos como Jean Baudrillard que, desde a década de 1970, argumentava acerca da impossibilidade de distinção entre o real e os simulacros, ou seja, os produtos comunicacionais que, ao representarem a realidade com tamanha perfeição, acabaram por substituir nossa própria percepção da realidade. No livro *À sombra das maiorias silenciosas*, publicado originalmente em 1978, Baudrillard defendia que as massas desconstroem, mediante uma implosão, o projeto moderno de circulação racional do sentido pela utilização dos meios de comunicação. Para ele, as massas rejeitam o sentido da comunicação e só se envolvem com a dimensão espetacular do puro jogo de signos, do universo das aparências:

As massas resistem escandalosamente a esse imperativo da comunicação racional. O que se lhes dá é sentido e elas querem espetáculo. Nenhuma força pode convertê-las à seriedade dos conteúdos, nem mesmo à seriedade do código. O que se lhes dá são mensagens, elas querem apenas signos, elas idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa sequência espetacular (BAUDRILLARD, 1985, p. 14-15).

Evidentemente estamos distantes da concepção de Debord sobre espetáculo; para o escritor, espetáculo está vinculado a uma estratégia de dominação, trata-se de um exercício de poder. Para Baudrillard é o contrário: as massas demandam

o espetáculo como forma de resistência ao poder; sendo que, para o sociólogo, todos fazemos potencialmente parte da massa:

Nós somos apenas episodicamente condutores de sentido, no essencial e em profundidade nós *nos comportamos como massa*, vivendo a maior parte do tempo num modo pânico ou aleatório, aquém ou além do sentido (BAUDRILLARD, 1985, p. 16).

Ainda que nunca tenha assumido o rótulo de pensador pós-moderno, Baudrillard caracteriza a contemporaneidade como fracasso da modernidade e seu projeto de controle social com base na circulação social (comunicação) do sentido. A contemporaneidade estaria promovendo retorno às características da política que vigorariam antes da tentativa de implementação do projeto moderno. No projeto moderno, a política seria entendida sob a lógica da representação dos interesses sociais, que se expressariam racionalmente pelos diferentes meios de comunicação e se concretizariam nos partidos políticos e nos processos eleitorais. É esse projeto que é desconstruído pela ação das massas que se recusam a ser representadas.

Não há mais investidura política porque também não há mais referente social de definição clássica (um povo, uma classe, um proletariado, condições objetivas) para atribuir uma força a signos políticos eficazes. Simplesmente não há significado social para dar força a um significante político. [...] As massas não são mais um referente porque não têm mais natureza representativa (BAUDRILLARD, 1985, p. 23).

A representação é substituída pela simulação, o processo de produção de simulacros, em que a diferença entre o real e a imagem, entre o verdadeiro e o falso deixa de existir. Segundo Baudrillard (1991, p. 10), na obra *Simulacros e simulação*, publicada originalmente em 1981, “[...] a simulação põe em causa a diferença do ‘verdadeiro’ e do ‘falso’, do ‘real’ e do ‘imaginário’. O simulador está ou não doente se produz ‘verdadeiros’ sintomas?”. Ainda de acordo com ele:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da

utopia, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio princípio da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Por outro lado, para Debord, nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, há na contemporaneidade uma fusão entre espetáculo e realidade:

Porque o sentido final do espetacular integrado é o fato de ele ter se integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar dela. Agora essa realidade não aparece diante dele como coisa estranha. Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje nada lhe escapa (DEBORD, 1997, p. 173).

Existe relação de proximidade entre as visões de Debord e Baudrillard a respeito das principais características da contemporaneidade (para o primeiro, a produção de imagens e de espetáculos, para o segundo, o processo de simulação e de produção de simulacros); no entanto, há discordância radical quanto ao sentido da indistinção entre as imagens e o real. Debord a vincula ao exercício de uma forma específica de poder, o poder espetacular integrado, enquanto que para Baudrillard, em texto de 1977 no qual questiona Foucault, essa indistinção significa o fim do poder:

Talvez Foucault somente nos fale tão belamente do poder (e, não esqueçamos, em termos *reais*, objetivos, multiplicidades difratadas, mas que não colocam em questão o ponto de vista objetivo que se tem sobre elas – poder infinitesimal e pulverizado, mas cujo *princípio de realidade* não é posto em questão) porque o poder está morto, e não apenas indetectável por disseminação, mas dissolvido pura e simplesmente, de uma forma que nos escapa ainda, dissolvido por reversão, anulação ou hiper-realizado na simulação (BAUDRILLARD, 1984, p. 16).

A opção, neste artigo, pela visão de Debord não invalida a possibilidade de apropriação crítica de elementos do pensamento de Baudrillard como a ideia, presente em *Simulacros e simulação*, de oposição entre simulação e representação, e de que essa oposição passa por diferentes fases que culminam com o triunfo da

simulação sobre a representação. Esses elementos do pensamento de Baudrillard (além da distinção dissimulação/simulação), interpretados a partir da perspectiva de Debord sobre a relação entre poder e espetáculo, servirão como base para a análise comparativa dos golpes de 1964 e 2016.

O golpe de 1964 e a Folha de S.Paulo

O golpe de 1964 concretizou-se a partir de movimentação das tropas militares iniciada em 31 de março em Minas Gerais, e posteriormente em outros estados como São Paulo e Rio de Janeiro, com o objetivo de deposição do presidente João Goulart. Devido a essa movimentação, João Goulart, que se encontrava no Rio de Janeiro, deslocou-se inicialmente para Brasília no dia primeiro de abril, e em seguida, no dia 2 de abril, devido ainda à ameaça de tropas militares, para o Rio Grande do Sul, onde teria apoio político e militar. Esse deslocamento serviu como pretexto para que o presidente do Congresso, Senador Auro Moura Andrade, decretasse, no dia 3 de abril, vago o cargo de Presidente da República e nomeasse o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, como presidente temporário. No dia 11 de abril, com o presidente João Goulart exilado no Uruguai, o General Castelo Branco é "eleito" pelo Congresso Nacional como Presidente da República.

A eleição do novo presidente, oriundo das forças militares golpistas, dissimulava a existência de golpe e simulava a manutenção das instituições democráticas. No entanto, a realidade de que o presidente João Goulart encontrava-se em território brasileiro quando foi destituído da presidência, procurando se defender da movimentação de tropas que pretendiam depô-lo, a realidade de que uma lei regulamentando eleições indiretas para Presidente foi aprovada no dia 7 de abril, a realidade de que a movimentação de tropas deu origem a um Alto Comando da Revolução (como o golpe foi denominado pelos golpistas) composto por membros das três forças armadas, a realidade de que esse Comando decretou ato institucional em 9 de abril que, entre outras ações, cassou mandatos parlamentares, criava condições para que a representação de que o que estava

ocorrendo era um golpe, que estava sendo implantada uma ditadura, pudesse se opor à dissimulação do golpe e à simulação de manutenção da democracia.

O apoio da grande mídia ao golpe, com exceção do jornal Última Hora, foi acompanhado por participação ativa no processo de simulação em que a democracia estava mantida, e na dissimulação da existência do golpe e da ditadura (O jornal Correio da Manhã foi outra exceção, apoiando o golpe, mas não participando da tentativa de legitimação da ditadura).

Por exemplo, o jornal Folha de S.Paulo, em seu editorial do dia 1º de abril, criticava a defesa das reformas de base por João Goulart, como “proposta sem conteúdo” e um “ariete contra a Constituição que ele deseja reformar a qualquer preço, como se a ele coubesse, dentro da ordem constitucional, alterar a constituição” (DISCURSO..., 1964, p. 4).

No dia 2 de abril, o jornal sobe muito o tom das suas críticas a Goulart, ao mesmo tempo em que defende o movimento golpista. Novamente atribui-se a Goulart uma ofensiva contra a ordem constitucional, e a aceitação da presença de comunistas em “altos cargos” da administração federal e sua ação de orientação de “muitas ações do governo”. Já o movimento golpista é caracterizado como um “momento dramático de nossa vida, que felizmente termina sem derramamento de sangue. E termina com a vitória do espírito da legalidade, restabelecido o primado da Constituição e do Direito” (EM DEFESA..., 1964, p. 4).

A defesa do movimento golpista, caracterizado de maneira simulacional como democrático e legalista, continuou no editorial do dia 6 de abril, quando se iniciou a votação da proposta de eleição indireta do Presidente da República, com conclamação para que os congressistas “dêem a contribuição que precisam dar à rápida consolidação do movimento, cuja primeira fase recém terminou” (O PRESIDENTE..., 1964, p. 4).

No editorial do dia 10 de abril, a Folha de S.Paulo saiu em defesa do Ato Institucional promulgado pelo “Comando da Revolução” sob o argumento da necessidade do combate ao comunismo e à corrupção. Evidentemente, aqui, é mais difícil a tarefa de simular a persistência da democracia e dissimular o golpe e a ditadura, e o jornal

acaba por argumentar que a medida, reconhecida como de exceção, teve por objetivo a “consolidação do processo democrático”. Evidencia-se, aqui, a dificuldade de produção de simulacros fazer frente à realidade e à sua representação pelas palavras golpe e ditadura. No editorial pode-se ler, por exemplo, que:

Na justificativa do Ato Institucional, seus autores, com o enorme peso de responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros, declaram expressamente que visam limitar os próprios poderes de revolucionários vitoriosos. Deve-se inferir daí – e nem outra coisa se poderia imaginar de homens que pegaram em armas para defesa da democracia – que as medidas de exceção deverão manter-se dentro do estritamente necessário à consolidação do processo democrático, retirando aos elementos comunistas, assim como aos políticos corruptos, a possibilidade de continuar a fazer da situação econômica do país o tremendo caos em que ela se vinha tornando (O ATO..., 1964, p. 4).

Nesse editorial aparece, além dos temas do comunismo e da corrupção, o tema do caos econômico, também empregado como justificativa do golpe (impeachment) de Dilma Rousseff em 2016. Por outro lado, o editorial da edição de 11 de abril, data da “eleição” de Castelo Branco aborda, ainda, o tema dos poderes atribuídos ao Presidente da República pelo Ato Institucional, manifestando, ao mesmo tempo, temor pela amplitude destes poderes e confiança de que Castelo Branco saberá utilizá-los com sabedoria e de acordo com “as mais urgentes aspirações da nacionalidade”. Para o jornal, o General é:

Elemento perfeitamente identificado com os altos objetivos da revolução e tem condições pessoais para usar com equilíbrio os poderes de emergência postos em suas mãos. Não lhe faltará nem o apoio nem a confiança da opinião pública (NOVO..., 1964, p. 4).

A existência do Ato Institucional, na verdade o primeiro de uma série, trazia problemas justamente para o apoio e a conquista da opinião pública (daí a importância do posicionamento da mídia), pois criava dificuldades para o processo de simulação e de produção da democracia como um simulacro. Em 1964, a ruptura institucional foi reconhecida (representada) como uma realidade

pelos próprios golpistas, autodenominados revolucionários. Em seu livro *O governo Castelo Branco*, Luis Viana Filho, chefe da casa civil e posteriormente ministro da justiça do primeiro governo golpista, reconhece que Ranieri Mazzilli, que assumiu a presidência no lugar de Goulart, de fato, não exerceu o poder:

Aparentemente, Mazzilli herdara o Poder. De fato, porém, um Comando Revolucionário, composto do general Costa e Silva, do almirante Rademaker e do brigadeiro Correia de Melo, do qual o primeiro era o chefe virtual, dominava o país (VIANA FILHO, 1975, p. 46).

Os golpistas entendiam que a “revolução” é poder constituinte, fonte de sua própria legitimidade, e fonte da legitimidade de todas as instituições, inclusive o Congresso Nacional. Conforme texto do Ato Institucional:

A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação. A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma. Ela destitui o governo anterior e tem a capacidade de constituir o novo governo. Nela se contém a força normativa, inerente ao Poder Constituinte. [...] O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil. [...] Os processos constitucionais não funcionaram para destituir o governo, que deliberadamente se dispunha a bolchevizar o País. Destituído pela revolução, só a esta cabe ditar as normas e os processos de constituição do novo governo e atribuir-lhe os poderes ou os instrumentos jurídicos que lhe assegurem o exercício do Poder no exclusivo interesse do País. [...] Fica, assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação (BRASIL, 1964, p. 3193).

Essa visão, inspirada no jurista alemão Carl Schmitt, adepto do nazismo, presente no texto do primeiro Ato Institucional, se manteve durante todo o

período da ditadura militar e foi a origem do processo de concentração de poder no aparelho de Estado, em especial no poder executivo. A existência desse processo de concentração de poder, que teve seu ponto culminante com o quinto Ato Institucional de 13 de dezembro de 1968, indica claramente a possibilidade de o período histórico da ditadura militar ser analisado sob a ótica do conceito do poder espetacular concentrado de Debord. No entanto, há a necessidade de se prestar atenção às particularidades da situação brasileira.

Por mais que tenha acontecido um fortalecimento da capacidade de o Estado produzir espetáculos com a criação de órgãos governamentais como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), não houve estatização das emissoras de rádio e de televisão, ou das empresas jornalísticas. Pelo contrário, tendo em vista o objetivo da ditadura, expresso no próprio texto do primeiro Ato Institucional, de promover o desenvolvimento econômico (capitalista), houve enorme crescimento de veículos da indústria cultural como a Editora Abril e as Organizações Globo, além também do crescimento do mercado publicitário e das agências de publicidade e propaganda. Ou seja, durante a ditadura militar ocorreu fortalecimento de instituições que fazem parte do exercício do poder espetacular difuso.

Estava aberta, assim, a possibilidade de conflitos entre o exercício do poder espetacular concentrado e o exercício do poder espetacular difuso, por mais que ambos contribuíssem para a reprodução da sociedade capitalista e da dominação burguesa. Essa possibilidade já estava evidenciada desde o momento imediatamente posterior ao golpe, como indica o editorial da Folha de S.Paulo do dia 12 abril, o dia seguinte à "eleição" de Castelo Branco. Nele há a preocupação com a eventualidade do fortalecimento do poder executivo, decorrente do primeiro Ato Institucional, ameaçar a "liberdade de imprensa". Mas, o editorial, além de defender a proibição de "propaganda comunista", expressa mais uma vez sua confiança de que os golpistas são "defensores da democracia":

A imprensa tem a sua tradição, tem seus princípios, tem sua missão. Por isso a ressalva que o ministro da Guerra fez à sua liberdade ("é claro

que não poderá ser tolerada, por exemplo, a propaganda comunista ou o proselitismo subversivo de fundo comunista”) precisa ser entendida em seus estritos termos, que são aqueles que se acham mesmo no texto da Constituição, que não permite publicações subversivas das instituições, em hipótese alguma. Fora daí, mal andaremos se a restrição implicar em cerceamento da liberdade de crítica – a falta de crítica poderá levar o governo a erros tremendos, que acabem isolando-o do povo – ou do noticiário. Então será simples mito a liberdade de imprensa e será melhor fechar os jornais e dizer ao mundo que no Brasil morreu a liberdade de manifestação do pensamento. Mas isto não acontecerá, estamos certos, porque confiamos em que a Revolução se fez para reimplantar a democracia, praticamente abolida com os repetidos assaltos ao Congresso pelo ex-presidente da República e pela deslavada pregação comunista feita pelo próprio governo federal (REVOLUÇÃO..., 1964, p. 4).

Instituições da indústria cultural e órgãos governamentais competiam no interior do processo (para usar os termos de Baudrillard) de circulação social do sentido. De modo geral, os interesses das empresas e da ditadura militar eram convergentes, mas nem sempre isso acontecia. A divulgação de uma imagem positiva da ditadura nem sempre dava origem a produtos comunicacionais lucrativos, assim como, muitas vezes, a censura de produtos comunicacionais os desvalorizava comercialmente.

O golpe de 2016 e a Folha de S.Paulo

No período da ditadura militar houve a presença simultânea, e às vezes conflituosa, do exercício do poder espetacular difuso e do poder espetacular concentrado. O golpe de 2016 aconteceu durante um período, iniciado na década de 1990, em que as duas formas de poder já estavam integradas. A oposição entre os simulacros e a representação da realidade teria deixado de existir; a realidade do golpe foi dissimulada pelas aparências de cumprimento da legislação que discorre sobre o impeachment (crime de responsabilidade) e pela presença do Supremo Tribunal Federal na votação do impeachment, dando aparência de legalidade a todo o processo.

Em 2016 não houve movimentação de tropas militares golpistas, não houve a ação de um “comando revolucionário”, nenhum ato institucional foi decretado pelos golpistas. Houve controvérsias se as chamadas “pedaladas” fiscais poderiam ou não

ser caracterizadas como crime de responsabilidade, ou se seria justo promover o impeachment da presidente Dilma Rousseff por esse motivo, já que outros presidentes, governadores e prefeitos também praticaram as “pedaladas” sem serem punidos.

No entanto, nada disso foi suficiente para a construção de uma representação, de que o que estava acontecendo era um golpe, capaz de se opor à simulação da ausência de ruptura institucional. A palavra de ordem, “Não vai ter golpe!”, das manifestações contra o impeachment era de ineficácia gritante, pois a ela os defensores do impeachment respondiam que não iria mesmo haver golpe, e sim processo legal de impeachment.

Mas, o que foi decisivo mesmo para o impeachment foi o processo de criminalização do Partido dos Trabalhadores (PT), iniciado com as denúncias midiáticas do “mensalão” em 2005, ainda no primeiro governo de um presidente eleito por esse partido, e que teve sequência no julgamento, fartamente coberto pela mídia em 2012, dos implicados nessa denúncia, e que se acentuou enormemente com a Operação Lava Jato, iniciada em 2014, de combate à corrupção na principal empresa estatal do Brasil, a Petrobras. A imagem do PT passou a ser associada automaticamente à de um partido corrupto. Mesmo que nenhuma evidência tenha sido apresentada de que Dilma Rousseff estivesse envolvida diretamente com algum caso de corrupção, as denúncias, e as ameaças permanentes de prisão contra o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, principal liderança do partido, ainda que também sem comprovação, contribuíram decisivamente para que à imagem de Dilma Rousseff fosse associada também a prática da corrupção.

Não havia, assim, condições para a criação de uma representação de Dilma Rousseff como não merecedora de impeachment, capaz de se opor à simulação de que seu impeachment era uma exigência da “Nação”, assim como argumentavam os golpistas de 1964 sobre a “revolução” que teriam promovido. Em 1964 foi possível a criação de uma representação de que tinha acontecido golpe, que estava implantando uma ditadura, capaz de se opor à simulação da legalidade da saída de Goulart da presidência, e da transformação da democracia em simulacro; tanto é que em 1968 milhares de pessoas foram às ruas de cidades brasileiras para gritar

“Abaixo a Ditadura”. Em 2016, a concretização do impeachment gerou gritos de “Fora Temer”, mas nenhuma manifestação contra a implantação de Ditadura, até porque as medidas contra os direitos sociais dos trabalhadores, defendidas pelo novo governo, foram encaminhadas para aprovação pelo Congresso, que não sofreu processo de cassação em massa de parlamentares, que, agora, estão perdendo mandatos com base em medidas com amparo legal, e não num Ato Institucional.

A defesa da legalidade do processo de impeachment de Dilma Rousseff se fez presente nos editoriais da Folha de S.Paulo em 2016, que participou ativamente do processo de dissimulação do golpe e de simulação da ausência de ruptura institucional. A Folha é tão competente na simulação e na dissimulação, que dissimulou muito bem seu apoio ao golpe, defendendo em editorial, publicado no mês da votação da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados, a saída tanto de Dilma quanto de Temer, por meio de dupla renúncia. A frase inicial do texto já indicava a defesa do argumento de que Dilma não poderia mais continuar como presidente, e que a sua saída (golpe) teria base legal:

A presidente Dilma Rousseff (PT) perdeu as condições de governar o país. É com pesar que este jornal chega a essa conclusão. Nunca é desejável interromper, ainda que por meios legais, um mandato presidencial obtido em eleição democrática. Depois de seu partido protagonizar os maiores escândalos de corrupção de que se tem notícia; depois de se reeleger à custa de clamoroso estelionato eleitoral; depois de seu governo provocar a pior recessão da história, Dilma colhe o que merece. [...] A administração foi posta a serviço de dois propósitos: barrar o impedimento, mediante desbragada compra de apoio parlamentar, e proteger o ex-presidente Lula e companheiros às voltas com problemas na Justiça. [...] Enquanto Dilma Rousseff permanecer no cargo, a nação seguirá crispada, paralisada. É forçoso reconhecer que a presidente constitui hoje o obstáculo à recuperação do país. [...] Embora existam motivos para o impedimento, até porque a legislação estabelece farta gama de opções, nenhum deles é irrefutável. Não que falem indícios de má conduta; falta, até agora, comprovação cabal. Pedaladas fiscais são razão questionável numa cultura orçamentária ainda permissiva. Mesmo desmoralizado, o PT tem respaldo de uma minoria expressiva; o impeachment tenderá a deixar um rastro de ressentimento. Já a renúncia traduziria, num gesto de desapego e realismo, a consciência da mandatária de que condições alheias à sua vontade a impedem de se desincumbir da missão. A mesma consciência deveria ter Michel Temer (PMDB), que tampouco dispõe de suficiente

apoio na sociedade. Dada a gravidade excepcional desta crise, seria uma bênção que o poder retornasse logo ao povo a fim de que ele investisse alguém da legitimidade requerida para promover reformas estruturais e tirar o país da estagnação (NEM DILMA..., 2016, p. A1).

A transcrição de longos trechos do editorial de 3 de abril de 2016, publicado na primeira página do jornal, é importante pois nele estão presentes argumentos que serão repetidos pelo jornal durante todo o processo do impeachment, mesmo no período posterior à consumação do golpe. Por exemplo, no editorial publicado em 18 de abril, dia seguinte à aprovação da abertura do processo de impeachment pela Câmara dos Deputados, repete-se a defesa da legalidade do impeachment:

Seja como for, nem pela via jurídica, nem pelas ruas cabe contestar o resultado, legítimo do ponto de vista constitucional e político. Reflete a vontade da maioria da população, e deriva de uma ação conduzida conforme regras sancionadas pelo Supremo Tribunal Federal (O PAÍS..., 2016, p. A2).

No dia 19 de abril, o editorial retoma o tema da necessidade de um governo capaz de implantar as “reformas estruturais” para tirar o país da estagnação econômica. Se em 1964 a Folha era crítica das propostas de “reforma de base” de Goulart, em 2016 ela insiste na defesa da necessidade de o governo Temer realizar “reformas” neoliberais, contrárias aos direitos dos trabalhadores, como a “reforma” da previdência, além da defesa dos cortes orçamentários nas despesas de cunho “social”, como saúde e educação:

Embora se discuta, em termos ideais, a conveniência do fim de qualquer vinculação orçamentária, está no Congresso um abatimento extra dos recursos que o governo deve empregar em saúde e educação. Parece a correção possível neste momento. É possível frear desde já despesas do INSS, por dolorosas que sejam tais medidas no curto prazo. É preciso rever gastos com pensões e elevar o rigor na concessão dos benefícios da aposentadoria rural, fator maior do deficit federal. [...] É também mais que esperada uma ação que mire o equilíbrio das contas no longo prazo. Destaca-se uma reforma da Previdência: a estipulação de idades mínimas de aposentadoria, a equiparação de direitos de mulheres e homens, bem como de trabalhadores do setor público e do privado (AÇÃO..., 2016, p. A2).

Em vários momentos, além do editorial de 3 de abril, a Folha reconheceu a dificuldade para se decidir se Dilma Rousseff poderia ou não ser enquadrada como alguém que havia cometido crime de responsabilidade, evidenciando a impossibilidade pós-moderna de decidir se algo é verdadeiro ou falso; ao mesmo tempo em que o jornal defendia a saída de Dilma, que não mais possuiria condições políticas para governar. Trata-se de argumento bastante próximo da visão de Baudrillard sobre política contemporânea, como um jogo de signos sem fundamento verdadeiro. Aqui, como no editorial do dia 30 de agosto de 2016, às vésperas da votação no Senado, possui destaque o argumento de que o impeachment é um julgamento político. Por outro lado, o tempo todo afirma-se a legalidade do processo de impeachment:

Revogar o mandato presidencial conferido pelo desejo manifesto dos eleitores exige fatos e evidências excepcionais sobre o envolvimento direto do chefe do Executivo em irregularidade inequivocamente tipificada como crime de responsabilidade. Ainda que haja farta base factual nas tais pedaladas fiscais, esteio principal da acusação, muitos dos que não estão familiarizados com as técnicas enxergarão aí a “frágil retórica jurídica” para cassar-lhe o mandato denunciada pela presidente afastada. No entanto, mesmo sendo questionáveis as alegações, não há como negar que os senadores estão plena e constitucionalmente investidos da autoridade para decidir se elas recaem sob a figura do crime de responsabilidade. Por isso se diz que o processo é a um só tempo jurídico e político. No plano da política, aliás, ao deixar a defesa para ir ao ataque, o discurso da presidente afastada reincidiu nos vícios antigos. Insistiu num paralelo entre seu impedimento e golpes de Estado tão insustentável quanto sua aspiração a perfilar-se como um Getúlio Vargas ou um Juscelino Kubitschek. Após lançar a economia do país numa de suas piores recessões, façanha pela qual nunca se penitenciou, resta a Dilma Rousseff apenas almejar que a história do Brasil a reconheça como vítima – jamais como a estadista que nunca foi (A DEFESA..., 2016, p. A2).

O editorial de 1º de setembro, o dia após a aprovação do impeachment pelo Senado, com a destituição definitiva de Dilma Rousseff da Presidência da República, reafirma a “legalidade” do impeachment e do governo Temer, expõe ao mesmo tempo, e mais uma vez, que os motivos para o impeachment não são irrefutáveis, e insiste na urgência da aprovação das “reformas econômicas”:

O processo decorreu em estrita obediência à Constituição, assegurado amplo direito de defesa e sob supervisão de suprema corte insuspeita. As acusações de fraude orçamentária, porém, embora pertinentes enquanto motivo para impeachment, nunca se mostraram irrefutáveis e soaram, para a maioria leiga, como tecnicidade obscura – e, para uma minoria expressiva, como pretexto de um “golpe parlamentar”. [...] Michel Temer (PMDB) é o sucessor legal da ex-presidente Dilma Rousseff e está investido, até prova em contrário, da legitimidade formal para governar o país até dezembro de 2018. [...] A prioridade máxima da administração agora confirmada é a recuperação de uma economia em frangalhos. Para tanto, é preciso abandonar as hesitações da interinidade e adotar, como sugeriu o próprio Temer em suas primeiras falas como governante efetivo, atitude mais corajosa e firme. É mandatário que o presidente emita sinais convincentes de que não será candidato a ficar no cargo em 2018. É, sobretudo, imperativo aprovar no Congresso os projetos de reforma econômica —teto para o gasto público e revisão nas regras da Previdência— que se configuram como alavancas sem as quais o Brasil não emergirá da recessão calamitosa em que atolou há dois anos (GOVERNO..., 2016, p. A2).

Considerações finais

A análise comparativa dos golpes de 1964 e 2016 indica que na contemporaneidade a relação entre comunicação e política é marcada pela presença de um processo de simulação que esvazia a diferença entre real e imagem, verdadeiro e falso. Ao contrário do postulado por Baudrillard, o processo de simulação configura-se no exercício de uma forma específica de poder, o poder espetacular integrado, conforme definido por Debord.

No contexto brasileiro, o golpe contra Dilma Rousseff significou fortalecimento do exercício do poder pela classe dominante que está, por intermédio do governo Temer, e com total apoio midiático, investindo contra os direitos sociais dos trabalhadores, e promovendo a criminalização dos movimentos sociais, dos partidos políticos, e também do pensamento de esquerda.

A existência do poder espetacular integrado, segundo Debord, é fruto da derrota dos movimentos de oposição à sociedade do espetáculo. Ele ressalta, em seus *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, que:

Como os acontecimentos de 1968, que se estenderam a diversos países nos anos seguintes não destruíram em nenhum lugar a organização

social existente, o espetáculo que dela parece brotar espontaneamente, continuou a se afirmar por toda parte (DEBORD, 1997, p. 168).

A presença na sociedade brasileira contemporânea do poder espetacular integrado só pode ser compreendida se prestarmos atenção às contradições dos governos Lula e Dilma: embora tivessem sido eleitos por um partido (PT) que nas suas origens era de esquerda, as administrações desses governantes não foram, efetivamente, governos de esquerda. Uma das primeiras medidas do primeiro mandato de Lula foi uma reforma da previdência, que estava, novamente, na pauta do segundo mandato de Dilma, só para dar um exemplo. O crescimento econômico, bastante acentuado no período de 2004 a 2010, não se deu por diminuição do caráter dependente da economia brasileira. Pelo contrário, essa dependência aumentou, com maior peso econômico do agronegócio e da exportação de matérias-primas.

No entanto, as políticas sociais compensatórias, como programas sociais de redistribuição de renda, que não contrariam o receituário neoliberal, e foram sustentadas pelo período de crescimento econômico, ao melhorarem as condições de vida de setores significativos das classes trabalhadoras, provocaram fortes reações contrárias de amplos setores das classes médias brasileiras, acostumados com apartheid social que perdura por séculos. As denúncias de envolvimento do PT com atos de corrupção, do ponto de vista do processo simulacional que caracteriza as relações entre comunicação e política na contemporaneidade, significaram derrota para toda a esquerda, pois como a aparência socialmente vigente (simulacro) é a de que o PT é um partido de esquerda, não foi viável a construção social de uma representação de que não era mais verdadeiramente um partido de esquerda. Também no Brasil a consolidação da sociedade do espetáculo, a existência do poder espetacular integrado, só pode ser compreendida se prestarmos atenção à derrota dos movimentos de oposição.

O golpe de 2016 e o reforço da concentração de poder pela classe dominante, evidencia que as análises de Florestan Fernandes sobre a existência no Brasil de uma autocracia burguesa e o caráter sempre limitado dos períodos “democráticos” na história brasileira continuam pertinentes.

Mas, para Debord, nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, o exercício do poder espetacular integrado não é isento de contradições. Para ele, o Estado não pode mais ser administrado de maneira estratégica. No poder espetacular integrado há uma desvalorização do conhecimento histórico: vivemos num presente perpétuo, os acontecimentos são esvaziados de sentido praticamente no momento em que passam a existir, devido ao intenso processo de produção de espetáculos. Esse esvaziamento reforça a presença de elementos ditatoriais, devido ao vínculo entre conhecimento histórico e democracia:

Aquilo de que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse. Ele fala então de outra coisa, e é isso que, a partir daí, afinal, existe. As consequências práticas, como se percebe, são imensas. Pensava-se que a história aparecera na Grécia, com a democracia. Pode-se verificar que ela desaparece do mundo com esta. Convém entretanto acrescentar a esta lista das vitórias do poder um resultado, para ele negativo: um Estado em cuja gestão se instala por muito tempo um grande déficit de conhecimentos históricos já não pode ser conduzido estrategicamente (DEBORD, 1997, p. 182).

Talvez, como argumenta Debord, o Estado não possa mais ser conduzido estrategicamente, mas a classe dominante não perdeu sua capacidade de agir estrategicamente, pelo menos no que diz respeito ao processo de desenvolvimento e concretização dos golpes. Se é possível demarcar 1954, ano do suicídio de Getúlio Vargas, envolvido por denúncias midiáticas de corrupção, como início do processo histórico que se concretizou com o golpe de 1964, também é possível apontar o ano de 2005, com as denúncias de corrupção envolvendo o PT e o governo Lula, como o início do processo histórico que culminou com o golpe de 2016.

Por outro lado, é inegável que o governo Temer não conseguiu, pelo menos por enquanto, reverter o quadro de crise econômica, de aumento do desemprego, e que enfrenta, por exemplo, problemas como massacres de presos no sistema penitenciário, e rebeliões da polícia militar em vários estados do país. Além de estar sob a ameaça constante das delações feitas na Operação Lava Jato.

Nem o governo Temer, nem nenhum outro, será capaz de resolver as contradições da sociedade brasileira, como o grau extremo de desigualdade social, o monopólio do poder pela classe dominante, a dependência da economia brasileira, sem a realização de transformações sociais profundas. O esvaziamento do conhecimento histórico não significa inexistência real da história, e a superação do fato de que nenhuma forma de vida social é eterna. Nas palavras de Florestan Fernandes:

É preciso não ignorar que, sob o capitalismo monopolista, a sociedade de classes não é menos antagônica por ser mais repressiva. A visão de que os conflitos desapareceram ou são selecionados negativamente no capitalismo recente [...] ignora que uma socialização deformadora e controles externos paralisadores acabarão se defrontando com os efeitos reativos de muitas tensões e outras tantas esperanças frustradas. Quando se fala de sociedade de classes, fala-se também de *uma* história. Nada é eterno na sociedade de classes, nem mesmo o seu alicerce e suporte material, o capitalismo (FERNANDES, 1994, p. 117).

No entanto, sem o enfrentamento do poder espetacular integrado, do qual faz parte um entrelaçamento entre comunicação e política marcado pelo processo de simulação e de produção de simulacros, continuará a existir contradição entre o esvaziamento da consciência histórica e a existência real de processos históricos. Afinal de contas, não é apenas a classe dominante que precisa enfrentar contradições, os que pretendem transformar a sociedade também precisam enfrentá-las. Infelizmente, a situação contemporânea parece muito distante da possibilidade de superação da presença de simulacros na política, como indica a recente eleição de candidatos frutos da sociedade do espetáculo nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Referências

A DEFESA de Dilma. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2016. Primeiro Caderno, p. A2.

AÇÃO imediata. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2016. Primeiro Caderno, p. A2.

BAUDRILLARD, J. *Esquecer Foucault*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BRASIL. Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 9 abr. 1964. Seção 1, p. 3193.

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

DISCURSO infeliz. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 4.

EM DEFESA da lei. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 4.

FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o "poder institucional"*. São Paulo: Hucitec, 1977.

_____. *Nova república?* Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. *Democracia e desenvolvimento: a transformação da periferia e o capitalismo monopolista da era atual*. São Paulo: Hucitec, 1994.

GOVERNO novo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 set. 2016. Primeiro Caderno, p. A2.

NEM DILMA nem Temer. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 abr. 2016. Primeiro Caderno, p. A1.

NOVO presidente. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 4.

O ATO institucional. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2016. Primeiro Caderno, p. A2.

O PAÍS tem pressa. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 abr. 2016. Primeiro Caderno, p. A2.

O PRESIDENTE definitivo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 4.

REVOLUÇÃO definida. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1964. Primeiro Caderno, p. 4.

VIANA FILHO, L. *O governo Castelo Branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975.

submetido em: 06 jun. 2017 | aprovado em: 30 jun. 2017

Temer na EBC: uma análise da cobertura da rede pública brasileira dos 111 dias de governo interino

Temer on EBC: an analysis on the coverage of the 111 days of his interim govern by Brazilian public broadcasting system

*Franco Iacomini¹, Tarcis Prado Junior², Moisés Cardoso³,
Rodrigo Asturian⁴, Leticia Mueller⁵*

-
- 1 Doutorando em Comunicação e Linguagens (linha de pesquisa em Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais) pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Mestre em Teologia pela Faculdade Teológica Batista do Paraná. Possui graduações em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (1992) e em Teologia pela Faculdade Teológica Batista do Paraná (2011). Membro do grupo de pesquisa Jornalismo no Século XXI (JOR XXI). E-mail: fiacomini@gmail.com.
 - 2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (PPGCom) da UTP. Mestre em Saúde Pública pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em Promoção de Saúde pela USP e bacharel em Comunicação Social (habilitação em Relações Públicas) pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Professor de graduação e MBA nos cursos de Comunicação e de Administração da UTP. Membro do grupo de pesquisa JOR XXI da UTP. E-mail: tarcisjr@yahoo.com.br.
 - 3 Doutorando no PPGCom da UTP. Mestre em Desenvolvimento Regional pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), pós-graduado em Novas Mídias (FURB). Publicitário e jornalista, professor no curso de Publicidade e Propaganda da FURB e da Faculdade do Médio Rio Grande (FAMEG). É integrante dos grupos de pesquisa: JOR XXI (PPGCom/UTP) e Estudos Midiáticos Regionais (FURB). E-mail: beiocardoso@gmail.com.
 - 4 Mestrando em Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável (linha de pesquisa Dinâmicas Socioambientais) pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Especialista em Didática do Ensino Superior pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Possui graduação em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (1995). Servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra). E-mail: rodrigoasturian@gmail.com.
 - 5 Mestranda em Comunicação e Linguagens (linha de pesquisa em Processos Mediáticos e Práticas Comunicacionais) pela UTP. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pelo Centro Universitário Uninter (2014) e membro do grupo de pesquisa Tecnologias: Experiência, Cultura e Afetos (TECA). E-mail: leticiamueller@gmail.com.

Resumo

Este trabalho busca contribuir para a compreensão do comportamento da mídia pública brasileira no processo que levou ao impeachment de Dilma Rousseff. Para tanto, buscou-se no *website* da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) títulos que mencionassem o nome do então vice-presidente Michel Temer, estabelecendo-se como datas-limite 12 de maio (dia em que Rousseff foi afastada provisoriamente) e 31 de agosto de 2016 (data da votação final que levou ao afastamento definitivo da mandatária). Os textos desse período em que Temer foi presidente interino foram submetidos a análises lexicográficas com o uso do software Iramuteq e estudados a partir das ideias da escola francesa de análise do discurso, com o objetivo de levantar os temas principais retratados na cobertura da EBC. Os resultados apontam para uma predominância de temas políticos e econômicos, sendo que as questões econômicas são tratadas com ênfases semelhantes às do programa econômico do partido de Temer, o PMDB.

Palavras-chave

EBC, Michel Temer, comunicação, comunicação pública.

Abstract

This work seeks to contribute to the understanding of Brazilian public media behavior in the process that led to Dilma Rousseff's impeachment. In order to do so, the contents of headlines that mentioned the name of vice-president Michel Temer were searched on the website of the Empresa Brasil de Comunicação (EBC), with dates limited to May 12 (the day when Rousseff was provisionally removed) until 31 August 2016 (date of final vote of the impeachment, which led to the definitive removal of the president). Texts of this period in which Temer was the interim president were subjected to lexicographic analysis using the Iramuteq software and studied according to the ideas of the French school of Discourse Analysis, with the aim of raising the main themes portrayed in the coverage of EBC. The results point to a predominance of political and economic issues, with economic issues being treated with similar emphases as the economic program of Temer's political party (PMDB) does.

Keywords

EBC, Michel Temer, communication, public communication.

Introdução

O processo de impeachment de Dilma Rousseff, que levou ao seu afastamento definitivo da Presidência da República, teve início em 2 de dezembro de 2015, quando a Câmara Federal aceitou um documento apresentado pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal. Tal pedido teve tramitação célere na Câmara e, depois de sua aprovação em uma longa e conturbada sessão, em 17 de abril de 2016, passou para o crivo do Senado. Nessa casa legislativa, foi formalmente recebido e analisado em comissão própria. Em 12 de maio, o plenário do Senado votou pela admissibilidade do processo – e, em consequência, pelo afastamento provisório da chefe do Executivo até o fim do processo.

Começava então um período de 111 dias em que o país esteve sob a liderança de um presidente interino – Michel Temer, vice-presidente reeleito com Dilma no pleito de 2014. O objetivo deste artigo é tratar do papel da mídia pública, representada pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), durante esse período. Esta pesquisa busca analisar a cobertura feita pela EBC de fatos e declarações envolvendo diretamente a pessoa de Michel Temer em seu período de interinidade – ou seja, entre 12 de maio e 31 de agosto de 2016, quando ocorreu a votação final e o afastamento definitivo de Dilma. Nesse sentido, a pesquisa tentará responder à seguinte questão: quais foram os principais temas enfocados pela EBC na cobertura do governo interino de Michel Temer?

O tema do sistema público de comunicação no Brasil tem sido tratado por diversas pesquisas recentes, que abordam inclusive a experiência da EBC (que é bastante jovem, tendo sido criada em 2008). No portal de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), é possível identificar mais de 1.100 artigos científicos publicados em revistas indexadas. Dentre os principais pesquisadores nesse segmento, é possível citar Jonas Valente (2009), Octavio Pieranti (2007) e Venício Lima (2011). Já a EBC, cuja criação é relativamente recente, é alvo de poucas publicações – o portal da Capes aponta apenas duas –, com destaque para artigo de Eugênio Bucci (2014), ex-presidente

da Radiobrás⁶, uma das instituições federais que deram origem à EBC. O período de interinidade de Michel Temer na presidência da República é, ainda, objeto de escassas publicações. Exceção notável é o artigo de Fábio Terra sobre o documento “Uma ponte para o futuro”, que apresenta uma leitura dos problemas da economia brasileira e propostas para sua resolução (TERRA, 2016).

Estruturou-se este artigo em cinco seções: Introdução; Marco teórico; Procedimentos metodológicos; Apresentação dos resultados; Discussão dos resultados; e Considerações finais.

Marco teórico

Para o cientista político Robert Dahl (2005), uma característica-chave da democracia é a sua capacidade de responder às preferências dos cidadãos, que são considerados perfeitamente iguais uns aos outros, para todos os efeitos de sua relação com o Estado. Mesmo que hipotética – pois, para Dahl, o ideal democrático não pode ser alcançado plenamente, mas sim idealizado ou esboçado, e deve servir como referência à análise de quaisquer formas de governo adotadas pelo gênero humano –, a democracia exige que tais preferências sejam conhecíveis. Sendo assim, o autor estabelece três pontos que considera necessários à democracia:

Parto do pressuposto também de que, para um governo continuar sendo responsivo durante certo tempo, às preferências de seus cidadãos, considerados politicamente iguais, todos os cidadãos plenos devem ter oportunidades plenas:

1. De formular suas preferências.
2. De expressar suas preferências a seus concidadãos e ao governo através da ação individual e da coletiva.
3. De ter suas preferências igualmente consideradas na conduta do governo, ou seja, consideradas sem discriminação decorrente do conteúdo ou da fonte da preferência (DAHL, 2005, p. 27-28).

6 Empresa pública criada pela Lei 6.301, de 15 de dezembro de 1975. Radiobrás é abreviação para Empresa Brasileira de Radiodifusão.

Para ser exercida plenamente, cada uma dessas oportunidades exige uma certa quantidade de requisitos, que se somam e se sobrepõem. Entre esses requisitos, que denominam condições institucionais para a democracia, incluem-se a liberdade de expressão e o direito a fontes alternativas de informação, que se encontram no âmbito da comunicação social. As outras condições são a liberdade de formar e aderir a organizações, o direito de voto, a elegibilidade para cargos públicos, o direito de líderes políticos disputarem apoio e votos, as eleições livres e idôneas e as instituições para fazer com que as políticas governamentais dependam de eleições e de outras manifestações de preferência (DAHL, 2005, p. 28).

As formas como essas condições são exercidas nos diferentes Estados, em especial por parte daqueles que contestam o governo vigente, variam amplamente, assim como o acesso a essas formas de contestação. Dahl exemplifica essa variação com três exemplos: a Grã-Bretanha de fins do século XVIII, onde havia uma variedade de formas de contestação pública, mas poucos tinham acesso a ela; a Suíça de meados do século XX, dotada de meios de contestação altamente desenvolvidos, mas com direito de voto limitado (as mulheres só conquistaram o direito ao sufrágio em 1971); e a antiga União Soviética, onde o voto era universal, mas a contestação pública era praticamente inexistente. Assim, de acordo com Dahl (2005, p. 29), a capacidade de inclusão de um governo precisa ser analisada não apenas pelo seu sistema de voto ou pelo funcionamento de suas instituições, mas pelo contexto de todas as condições democráticas – o que demanda um papel importante para a comunicação.

A conformação da comunicação como mercado, entretanto, tende a trazer dificuldades para essa equação. O Relatório MacBride, produzido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), sob a liderança do ex-ministro irlandês Seán MacBride, aponta que a comunicação ganhou relevância no contexto econômico das nações:

A comunicação, antes realizada por pequenos empreendimentos que viviam em uma atmosfera artesanal, em contraste com a produção industrial, é hoje um importante setor que se avoluma na economia de qualquer

nação, em termos de unidades, empregos e necessidades de capital. Isso é válido em países com economia de mercado ou de planejamento central, e se a economia como um todo é grande ou pequena (MACBRIDE, 1980, p. 96, tradução nossa)⁷.

Assim, embora a organização da comunicação como um segmento econômico importante tenha levado à disponibilidade ampla e rápida de uma importante gama de informações, ela pode levar a uma distribuição desigual, por exemplo, entre campo e cidade. Mais do que isso, a necessidade de crescentes aportes de capital para viabilizar os investimentos necessários à atividade tende a levar a comunicação para um ambiente dominado por grandes conglomerados. MacBride (1980, p. 96, 99) observa que a industrialização da comunicação não é, em si, danosa, e que esses efeitos colaterais surgem especialmente quando ela é levada a efeito sem a adequada responsabilidade e sem uma supervisão democrática. Ainda de acordo com o relatório da Unesco, o Estado desempenha uma função de importância crescente nesse cenário, que é orientar, controlar, organizar e distribuir as atividades de comunicação.

No Brasil, o papel do Estado vem sendo principalmente o de regular e organizar um setor de comunicação amplamente dominado por grupos empresariais privados, em especial pelo seu poder de outorgar e renovar concessões de rádio e televisão (LIMA, 2011, p. 31) – uma atribuição que, a partir da Constituição de 1988, passou a ser partilhada com o Legislativo. É, portanto, uma atividade compatível com a ideia da “supervisão democrática” prevista pelo documento da Unesco. Lima (2011, p. 104-105) aponta, entretanto, que o Estado brasileiro não tem utilizado de suas prerrogativas como um poder coercitivo, mas como um instrumento de negociação entre si próprio e os grupos privados hegemônicos na comunicação. Trata-se de um movimento que o autor denomina “coronelismo eletrônico”, à semelhança do velho coronelismo que assegurou a perpetuação de

7 No original: “Communication, once carried on by small enterprises which lived in an atmosphere of craft rather than industrial production, is today an important industry which bulks large in the economy of any nation, in terms of plant, employment and requirements of capital. This holds true in countries with market or centrally-planned economies, and whether the economy as a whole is a big or small one.”

famílias poderosas à frente de regiões no interior brasileiro. “São esses consensos que facilitam (mas não garantem) a eleição (e a reeleição) de representantes – em nível federal, deputados e senadores – que, por sua vez, permitem circularmente a permanência do coronelismo como sistema” (LIMA, 2011, p. 105). Esse coronelismo é uma expressão das imbricações entre as condições institucionais para a prática democrática, previstas por Dahl: a ausência de fontes alternativas de informação acaba inibindo a possibilidade de o cidadão formular suas preferências, exprimi-las e vê-las consideradas pelo governo na formulação das políticas públicas. Ao contrário, o que ocorre é um movimento de contração dos meios de comunicação em poucos grupos econômicos, que contribuem para perpetuar as formas de poder existentes. Nesse sentido, observa-se a validade do ponto de vista marxista sobre o Estado, cuja função seria garantir a manutenção de uma situação de dominação de classes e

reproduzir uma ideologia particular, das forças dominantes, em uma visão de mundo universal daquela classe, naturalizando seu modo de direção perante o conjunto da população e desacreditando as iniciativas de contestação, seja pela alegação da inviabilidade de transformação da ordem vigente, seja pela desconstrução de suas propostas (VALENTE, 2009, p. 40).

Observe-se que tal processo não se dá sem conflitos, mas reflete a disputa das forças em ação em toda a sociedade.

Mídia pública no Brasil

Antes de mais nada, é preciso tipificar o que seria mídia pública. Bucci (2014, p. 130-132) faz uma distinção simples entre emissora estatal e emissora pública: a estatal pertence ao Estado ou está a ele vinculada, enquanto a pública não guarda vínculo administrativo direto ou indireto com qualquer instância dos poderes Executivo, Legislativo ou Judiciário. Nesse caso, a propriedade de um meio público de comunicação não pode estar subordinada direta ou indiretamente ao Estado, mas também não pode ser financiada

pelo mercado anunciante – ou seja, ele não pode veicular comerciais. Seu financiamento é público e deve ser proveniente da sociedade ou de dotações regulares provenientes do Estado. Sua gestão não pode ser influenciada por agentes ou autoridades estatais, mas deve ser proveniente de um conselho com representantes da sociedade. Mesmo que suas nomeações sejam originadas ou sancionadas por órgãos de Estado, os membros desses conselhos não devem obediência à administração estatal.

No Brasil, o primeiro esboço de mídia pública nasce com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que, de acordo com Valente (2009, p. 42), seguia uma inspiração elitista⁸. Nos períodos seguintes, com destaque para a era Vargas, passou-se ao largo das questões ligadas à representatividade da sociedade e à independência em relação aos governantes. Somente na década de 1960 começou a tomar forma um sistema que é o precursor direto do atual.

O governo militar brasileiro emitiu o Decreto-Lei 236 em 1967, criando a figura da televisão educativa, encarregada da divulgação de programas educacionais, compostos por “aulas, conferências, palestras e debates”, de acordo com seu artigo 13 (BRASIL, 1967). A norma estabeleceu o caráter das emissoras educativas como não-comercial, proibindo todo tipo de patrocínio ou publicidade, fosse direta ou indireta. Começava assim o sistema brasileiro de emissoras educativas, capitaneado pelo governo federal e pelas administrações estaduais, bem como por algumas universidades federais. Dessas, apenas a TV Cultura, de São Paulo, almejava (ao menos no papel) alguma independência em relação ao governo local, sendo gerida por um conselho em moldes semelhantes aos de alguns países europeus (VALENTE, 2009, p. 43).

Valente (2009) cita outros dois marcos para o sistema público de comunicação do Brasil. O primeiro é a Constituição de 1988, que estabelece o sistema de outorgas para emissoras de rádio e televisão, observando a existência de um sistema público.

8 Jonas Valente (2009) trabalha com seis concepções de mídia pública, abordagens baseadas na caracterização específica do meio: elitista, educativa, pública não estatal, pública como alternativa à mídia comercial, culturalista e aparelho de Estado. A abordagem elitista, que ganhou notoriedade nos primeiros tempos da BBC britânica, via a comunicação pública como forma de promoção da alta cultura e do conhecimento.

O segundo marco é a criação da EBC (em 2008, por medida provisória que foi subsequentemente aprovada pelo Congresso Nacional e transformada na Lei 11.652, de 7 de abril de 2008), articulada de forma a buscar uma diferenciação em relação ao que o próprio governo federal vinha fazendo e a construir uma mídia pública efetiva:

A criação da EBC e de seu serviço televisivo, a TV Brasil, significou uma tentativa de superação do passado de atrelamento dos canais públicos aos governos e autoridades para apontar na direção da construção de iniciativas efetivamente públicas (VALENTE, 2009, p. 269).

Entende-se a EBC, portanto, como uma tentativa de estabelecer uma mídia que seja independente do governo federal, mas que, ao mesmo tempo, seja capaz de oferecer ao espectador uma visão diferenciada dos acontecimentos, não contaminada pelos interesses comerciais que afetam as emissoras privadas. Dessa forma, seria possível atender ao princípio de que a “democratização das comunicações baseia-se em uma interpretação da sociedade plural segundo a qual, havendo maior número de fontes de informação, um maior número de opiniões diferentes seria difundido” (PIERANTI, 2007, p. 25).

De acordo com a redação atual de seu regimento interno (reformulado em outubro de 2016 para adaptar-se a mudanças de regulamentação promovidas pelo governo Temer), a EBC é uma empresa pública de capital fechado, vinculada à Casa Civil da Presidência da República por meio da Secretaria Especial de Comunicação Social – anteriormente, a vinculação era à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. Tais vinculações constituem questão polêmica, assim como a forma de escolha de seus dirigentes. Bucci (2014, p. 127) sustenta que a vinculação institucional da EBC ao governo compromete-lhe a independência, de forma que ela não poderia ser tratada como uma empresa pública, mas como um sistema de emissoras estatais. “Isso não quer dizer que ela seja cotidianamente instrumentalizada pelo poder; quer dizer apenas que sua estrutura legal confere à Presidência da República os meios para constrangê-la, pressioná-la e enquadrá-la”, ressalva o autor (BUCCI, 2014, p. 128).

A análise do discurso

Maingueneau (1997, p. 133) observa que a tradição francesa da análise do discurso aproximava a análise da lexicologia, por estar diretamente ligada à observação de palavras-chave e à análise estatística das informações. Para a análise do discurso, no entanto, é preciso ir adiante, considerando os pressupostos do analista, que passa a formular perguntas ao texto, baseadas nas condições sócio-históricas associadas ao evento que se está pesquisando. O autor, entretanto, não despreza totalmente a análise com base nos termos-pivôs e em levantamentos estatísticos de palavras. Ele sugere uma “utilização controlada”:

seria prejudicial desqualificá-la em sua totalidade; ela é perfeitamente legítima, se duas condições forem respeitadas:

- 1) deve-se considerá-la como um método auxiliar e não essencial para a análise;
- 2) deve-se utilizá-la quando é possível controlá-la e não recorrer a ela sistematicamente, qualquer que seja o corpus (MAINGUENEAU, 1997, p. 133).

Para trabalhar o sentido dos discursos, a análise do discurso leva em conta três áreas do conhecimento, que se articulam, dialogam e contradizem, eventualmente: as teorias da sintaxe e da enunciação; a teoria da ideologia; e a teoria do discurso, que corresponde à “determinação histórica dos processos de significação” (ORLANDI, 2000, p. 25). São levadas em conta na produção dos resultados da pesquisa as condições de produção do discurso, incluindo seus contextos sócio-histórico e ideológico e um contexto imediato, definido pelas circunstâncias que cercam o momento de cada evento. Tais variáveis definem as circunstâncias da enunciação.

O papel da ideologia é essencial. De acordo com Dominique Maingueneau (1997, p. 60), a relação entre a ideologia e o discurso é direta e integral: “a ideologia não deve ser concebida como ‘visão do mundo’, mas como modo de organização, legível sobre as duas vertentes da prática discursiva”⁹. Ideologia e discurso, então, fundem-se e se complementam.

9 O autor refere-se aqui aos elementos interiores do discurso e àqueles que lhe são exteriores.

Em se tratando do discurso das mídias, Charaudeau (2015) aponta que não há captura da realidade empírica que deixe de passar por um filtro subjetivo, que é um ponto de vista particular a partir do qual se constrói um objeto particular. Portanto, “defender a ideia de que existe uma realidade ontológica oculta e que, para desvelá-la, é necessário explodir falsas aparências, seria reviver um positivismo de má qualidade” (CHARAUDEAU, 2015, p. 131). A simples escolha de palavras revela um filtro: assim, quando alguém fala ou escreve a respeito de “mortos”, “genocídio”, “purificação étnica”, “solução final” ou “vítimas do destino”, está definindo-se em um ponto de vista dentro de uma infinidade de possibilidades discursivas disponíveis, e é de escolhas como essa – ideológicas, portanto – que surge o noticiário (CHARAUDEAU, 2015, p. 131-132).

Procedimentos metodológicos

No presente capítulo são apresentados o instrumento de coleta de dados e os procedimentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa. No que diz respeito à natureza, classifica-se o trabalho como pesquisa básica, qualitativa, com elementos quantitativos quanto à forma de abordagem, e descritiva quanto aos objetivos. Em relação aos procedimentos técnicos, foi utilizada pesquisa bibliográfica com autores relacionados à disciplina.

Os textos usados para a produção deste artigo foram obtidos a partir do mecanismo de busca presente no site da EBC na internet (www.ebc.com.br). A consulta foi feita no dia 20 de novembro de 2016, usando como termos os nomes “Michel” e “Temer”. Os resultados foram restritos ao período entre 12 de maio e 31 de agosto de 2016. As datas correspondem ao período entre a aceitação do processo de impeachment pelo Senado Federal e a votação definitiva da matéria – portanto, o tempo de interinidade de Michel Temer na Presidência da República¹⁰.

10 O afastamento de Dilma Vana Rousseff da presidência da República foi resultado da aprovação do parecer 475/2016, que resultou na admissibilidade do pedido de impeachment no Senado Federal, conforme publicação no Diário do Senado Federal (BRASIL, 2016b). Já a sua perda do mandato e a consequente posse de Michel Temer no cargo provêm da resolução 35/2016 do mesmo Senado (BRASIL, 2016a).

Feita a busca, os textos foram extraídos mediante o uso do comando “*Import HTML*” do aplicativo Google Sheets, resultando em 2.790 referências ao longo do período citado. Dessas referências, foram excluídas aquelas provenientes dos sites da EBC em língua estrangeira (86 em inglês e 63 em espanhol), bem como as 1.276 legendas de fotos do serviço de imagens na Agência Brasil, um dos braços da EBC. Outras 934 respostas foram excluídas porque citavam Temer no corpo da matéria, e não no título. Restaram, então, 431 títulos de textos que mencionam o nome do presidente e que constituem o corpus de pesquisa. Vale ressaltar que apenas os títulos das reportagens foram investigados, pois são estes que atraem o interesse do leitor, principalmente quando compartilhados em redes sociais, justificando assim a delimitação da investigação.

Esse conteúdo foi, na sequência, analisado mediante o uso do programa de computador Iramuteq (sigla em francês para *Interface de R pour analyses Multidimensionnelles de Textes et de Questionnaires*), um mecanismo eletrônico que segue o conceito de software livre, destinado à análise de textos e tabelas de dados (FERNANDES, 2014, p. 4). O Iramuteq foi desenhado para dar ao pesquisador, através do uso de diversas ferramentas de análise lexical, a possibilidade de identificar trechos de texto associados a conjuntos de expressões semelhantes entre si e usados em contextos parecidos. Tais grupos (ou classes) de palavras são organizados em tabelas e gráficos. Dessa forma, é possível analisar diferentes tipos de ocorrências, como documentos, entrevistas e textos, comparando-os ou destacando elementos presentes no corpus (CAMARGO; JUSTO, 2013).

Para que os textos pudessem ser submetidos ao Iramuteq, foram formatados em um único arquivo “.txt”. Cada texto foi identificado por duas variáveis. A primeira aponta o canal da EBC em que foi publicado: Agência Brasil (o maior deles, com 320 textos), Radioagência Nacional (87), Rádio (10), Portal (8), TV Brasil (5) e Institucional (1). A segunda variável marca a data de publicação. No processamento, foram mantidos todos padrões do programa, exceto em dois momentos: no modo de construção dos segmentos de texto, foi adotado o modo

de “parágrafo” e, na montagem da classificação hierárquica descendente (CHD), foi usado o modo simples sobre textos. Foram, ainda, contados como formas ativas os adjetivos, substantivos, verbos e formas não reconhecidas.

Para compatibilizar os termos com o modo de reconhecimento do Iramuteq, foram feitas adaptações em nomes próprios compostos de mais de um termo, em especial “Michel_Temer”, “São_Paulo”, “Rio_de_Janeiro” e “lava_jato” (em referência às operações anticorrupção do Ministério Público Federal e da Polícia Federal que receberam essa alcunha), evitando-se, assim, que o software tratasse cada componente de modo isolado. Dentro do escopo deste artigo, foram trabalhadas as cinco palavras mais relevantes em cada classe e categoria morfológica (substantivos, adjetivos e verbos).

Apresentação dos resultados

Os 431 títulos que compõem o corpus deste artigo são constituídos de 1.264 termos diferentes. Excluindo-se os termos que definiram a busca – “Temer” e “Michel_Temer” –, os substantivos mais presentes foram “governo” (69 citações), “Dilma” (31), “presidente” (30), “ministro” (29) e “Câmara”. Os verbos mais presentes foram “pedir” (usado 31 vezes), “reunir” (24), “assumir” (15), “anunciar” (13) e “discutir” (11). Entre os adjetivos, os prevalentes foram “econômico” (16 ocorrências), “nacional” (10), “social” (9), “público” (9) e “novo” (8).

Da análise fatorial dos textos – passo em que as palavras de cada segmento de texto (neste caso, cada título da EBC foi tratado como um segmento de texto) são analisadas e classificadas em grupos conforme suas afinidades dentro do discurso apresentado –, surgiram três clusters (ou classes de palavras), que são apresentados no Gráfico 1. O maior deles é o da classe 2, que representa pouco menos da metade do discurso (46,6%). A classe 1 representa 27,4% e a 3 corresponde a 26,1%. O Gráfico 1 demonstra que as classes 1 e 2 saem do mesmo ramo, o que significa que elas tendem a ter maior conexão entre si. Já a classe 3, apresentando-se isolada, terá maior quantidade de termos exclusivos, e menor grau de conexão com as outras duas.

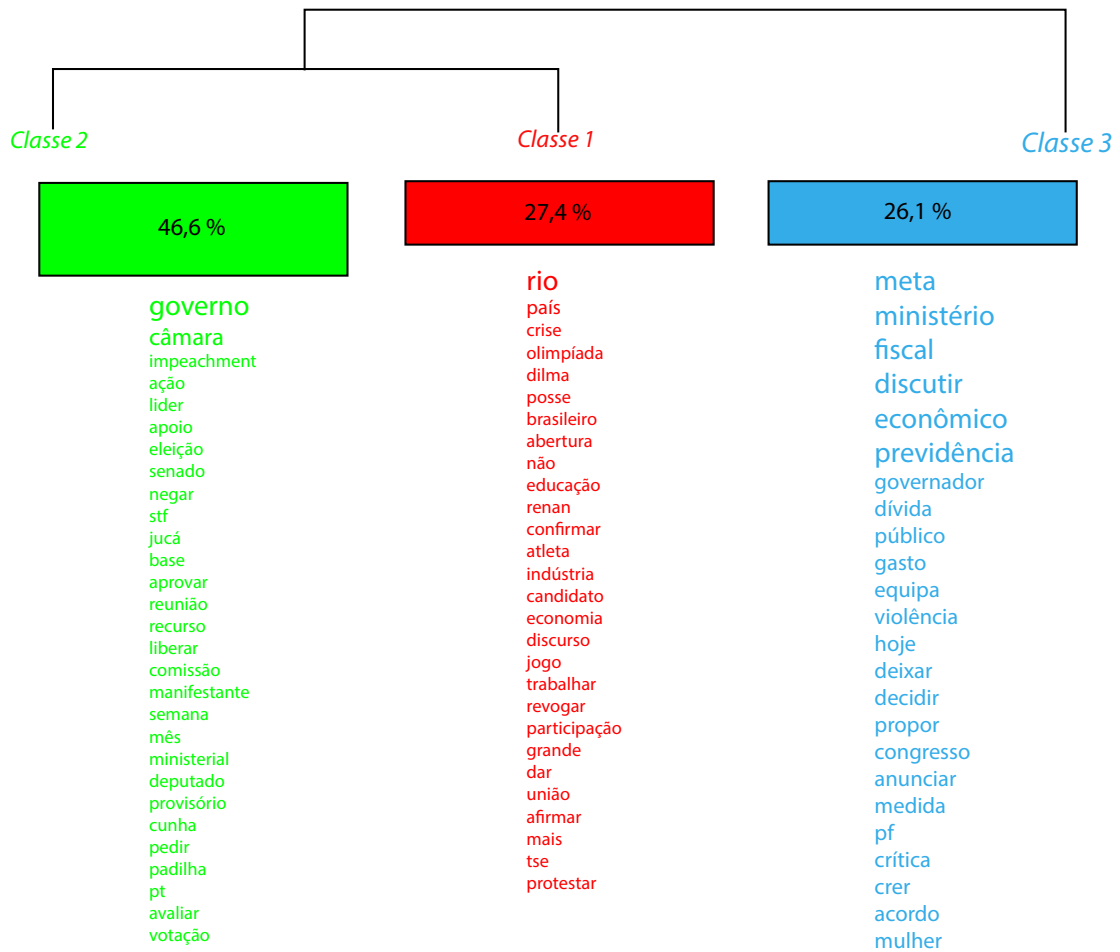


Gráfico 1: Distribuição dos clusters no noticiário da EBC

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

A lista de palavras mais representativas da classe 3 apresenta predominância de termos identificados com a questão econômica, como “meta”, “fiscal”, “econômico” e “previdência”. A classe 1 tem entre suas expressões mais relevantes “Rio”, “país”, “crise”, “olimpíada” e “Dilma”. Da classe 2 constam “governo”, “câmara”, “impeachment”, “ação”, “líder”, entre outras. Dessa forma, é possível perceber que o viés econômico do noticiário referente ao presidente Michel Temer (à época, interino) era analisado de forma diferenciada do noticiário político.

A partir desses resultados, é possível observar que a cobertura da EBC para o período de interinidade do presidente Michel Temer deu amplo destaque aos assuntos políticos do próprio governo, que estão afetos à classe 2. Há política

presente também na classe 1, em especial no que se refere à cobertura de atos e declarações da ex-presidente Dilma Rousseff ou com ela relacionados. Essa classe inclui ainda temas que cabem na definição jornalística de “gerais” – tendo como principal destaque os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro e sua cerimônia de abertura –, mas que se misturam a questões políticas.

O Gráfico 2 apresenta os termos representados em quadrantes e identificados por cores: em vermelho está a classe 1; em verde, a 2; e em azul, a classe 3. É possível identificar uma diferenciação clara dos temas, com os clusters ocupando quadrantes diferentes. É visível a oposição dos temas do universo econômico, pertencentes à classe 3, em relação às outras questões.

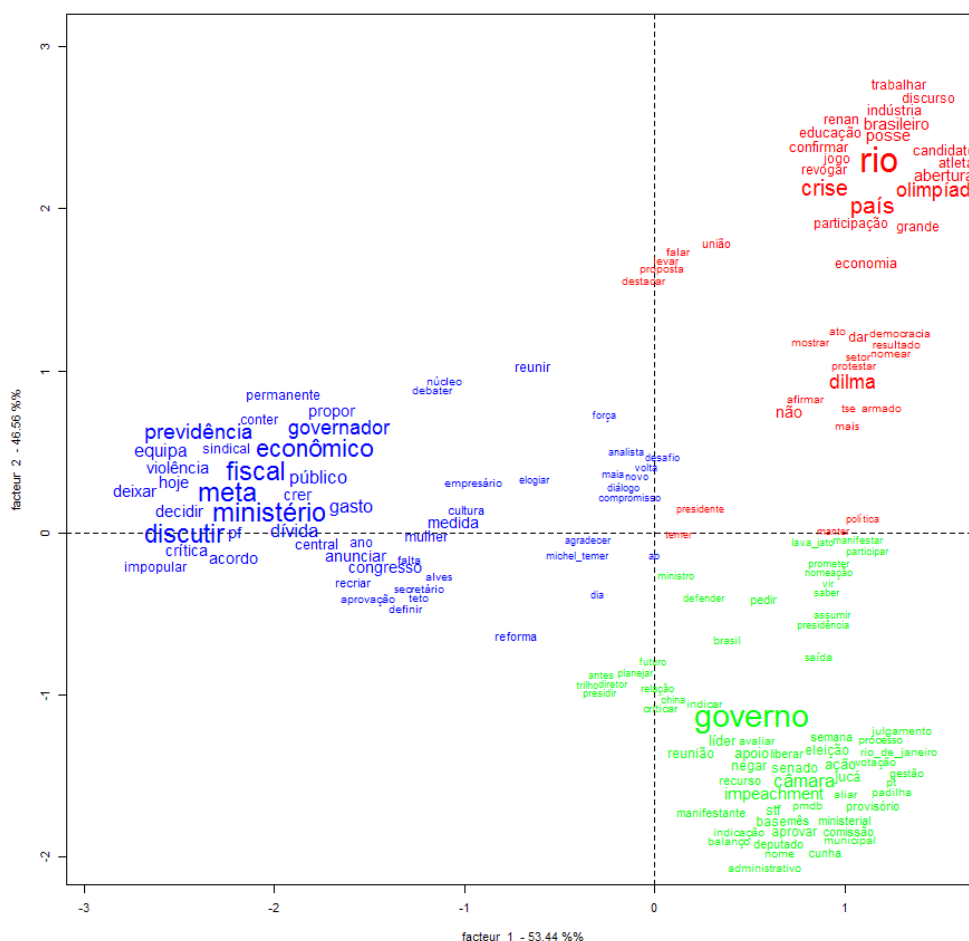


Gráfico 2: Distribuição das palavras por clusters e por fatores

Fonte: Elaborado pelos autores (2016).

Discussão dos resultados

O Gráfico 2 é especialmente elucidativo do conteúdo das manchetes da EBC. A visível distinção com que se apresentam os termos relacionados ao universo econômico em relação ao restante demonstra a forma como o noticiário privilegiou esse tema, em detrimento de outros aspectos da interinidade de Temer – entre elas, a própria legitimidade de sua ascensão ao poder.

Na abordagem econômica da EBC, o presidente discute e anuncia (ambos verbos entre os cinco mais citados no texto e com alto grau de aderência ao cluster 3, que abrange os temas econômicos) medidas relacionadas às metas fiscais e às dívidas dos estados, temas frequentes nessa área. São também temas centrais ao documento intitulado “Uma ponte para o futuro” (PMDB, 2015), desenhado como um projeto econômico para um governo Temer. A própria EBC aponta isso na reportagem “Ações do governo Temer estarão baseadas no documento Uma ponte para o futuro” (BRANCO, 2016).

O documento apresenta alguns tópicos essenciais para a retomada econômica do país: “a questão fiscal”, o “retorno a um orçamento verdadeiro”, “previdência e demografia” e “juros e dívida pública”. Com exceção da questão orçamentária – que, entretanto, pode-se considerar implícita na discussão de metas fiscais, mencionadas 12 vezes nos 431 títulos submetidos à análise –, esses itens são detectáveis nas expressões mais citadas nos títulos da EBC relacionados ao presidente Temer.

Quanto ao viés político da cobertura da EBC, o Gráfico 2 também permite antecipar um tom conciliador. As expressões mais próximas ao encontro das linhas do gráfico são aquelas que têm maior afinidade com as outras áreas e que, portanto, tendem a ser usadas nos contextos de todos os clusters. No caso em tela, trata-se de termos decorrentes das próprias expressões básicas da busca (“presidente”, “Temer” e “Michel_Temer”), assim como palavras pertencentes a uma vertente mais protocolar, como “agradecer”, “compromisso” e “diálogo”.

Considerações finais

Discutir a mídia pública nesse momento da história brasileira é o objetivo deste artigo, respondendo à pergunta inicial: quais foram os principais temas enfocados pela EBC na cobertura do governo interino de Michel Temer? Após uma análise de 431 títulos colhidos a partir do *website* da EBC ao longo dos 111 dias de presidência interina de Michel Temer, é possível chegar a uma conclusão: política e economia – com destaque para esta última – são os temas privilegiados. É de se destacar que nenhum dos títulos analisados retrata a preocupação da sociedade brasileira com a legitimidade do governo Temer.

É possível que, dadas as condições pelas quais o país passava, em meio a um longo e atribulado processo político-judicial e em recessão há mais de um ano, esse resultado seria de se esperar. Entretanto, é perceptível uma coincidência entre as opções programáticas de Temer e de seu partido com as escolhas editoriais evidenciadas pela pauta da EBC. Os diferentes elementos presentes nos títulos sugerem que é na confluência entre política e economia que se situaria a arena de atuação do governo Temer em seu período de interinidade, com destaque para os temas econômicos previamente definidos no documento “Uma ponte para o futuro”. A cobertura da EBC dos cinco meses e meio de governo interino de Temer, assim, tende a espelhar a abordagem programática do PMDB, tornando-se – de forma consciente ou não – instrumento do novo governo em sua busca de legitimação e de reconhecimento pela sociedade brasileira. Trata-se, então, de escolha ideológica, cuja constatação seria previsível, conforme explicitado no marco teórico do presente artigo.

Dado o amplo volume de dados envolvidos e a necessidade de tratá-los manualmente (pois antes de submetê-los ao software de análise é necessário formatar os textos de forma que sejam compreendidos pelo programa), o trabalho de análise do papel da EBC no período de interinidade de Michel Temer está longe de se encerrar com este artigo. Uma das razões para isso é a sua limitação: embora o escopo da produção jornalística da EBC seja bastante amplo, em especial em termos de áudio e vídeo, o método utilizado limita-se à produção disponível no

website da empresa. Ainda que parte dessa produção tenha seus textos transcritos na internet, é necessário admitir que há uma ampla gama de representações que não foi contemplada na atual pesquisa.

Por isso mesmo, o presente trabalho deve ser encarado como um projeto-piloto, parte de uma pesquisa em andamento, ainda a ser aprimorada. Há outras importantes possibilidades de estudo. Uma delas é a ampliação do escopo da pesquisa, com a análise de um número maior de palavras em cada cluster e classe morfológica. É possível ainda analisar elementos que foram eliminados deste levantamento por se encontrarem fora do escopo do trabalho, como as reportagens em inglês e espanhol e, ainda, as fotografias e suas respectivas legendas, distribuídas pela Agência Brasil. O enfoque dado pelas reportagens em idiomas estrangeiros pode, inclusive, ser comparado com o dos títulos em português, ainda que o volume de textos em inglês e espanhol seja consideravelmente menor.

Referências

BRANCO, M. Ações do governo Temer estarão baseadas no documento Uma Ponte para o Futuro. *Agência Brasil: Empresa Brasil de Comunicação*, Brasília, DF, 14 maio 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ocNXKU>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

BRASIL. Decreto-lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967. Complementa e modifica a Lei número 4.117 de 27 de agosto de 1962. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 28 fev. 1967. Seção 1, p. 2432.

_____. Resolução nº 35 do Senado Federal, de 2016. Dispõe sobre sanções no processo de impeachment contra a Presidente da República, Dilma Vana Rousseff, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 31 ago. 2016a. Seção 1, p. 1.

_____. Senado Federal. Ata da 71a Sessão Deliberativa Extraordinária. Brasília, DF, 11 maio 2016b. Disponível em: <<https://goo.gl/CmcCQL>>. Acesso em: 16 out. 2017.

BUCCI, E. Sobre a independência das emissoras públicas no Brasil. *Eptic*, Sergipe, v. 15, n. 2, p. 121-136, 2014.

CAMARGO, B. V.; JUSTO, A. M. Iramuteq: um software gratuito para análise de dados textuais. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 21, n. 2, p. 513-518, 2013.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2015.

DAHL, R. A. *Poliarquia: participação e oposição*. São Paulo: Edusp, 2005.

FERNANDES, B. Manual Iramuteq. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/ZF83BA>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

LIMA, V. A. *Regulação das comunicações: história, poder e direitos*. São Paulo: Paulus, 2011.

MACBRIDE, S. *Many voices, one world*. New York: Unesco, 1980.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1997.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PIERANTI, O. P. *Políticas públicas para radiodifusão e imprensa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro. *Uma ponte para o futuro*. Brasília, DF: Fundação Ulysses Guimarães, 2015.

TERRA, F. H. B. Conseguirá o Sr. Temer fazê-lo? *Brazilian Keyesenian Review*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 141-150, 2016.

VALENTE, J. *Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Paulus; Intervozes, 2009. cap. 1, p. 25-46.

submetido em: 19 abr. 2017 | aprovado em: 26 maio 2017

Bottle rack: a ausência da Coca-Cola nas obras de Marcel Duchamp

Bottle rack: the absence of Coca-Cola bottles in Marcel Duchamp's artwork

Miriam Cristina Carlos Silva¹, Paulo Celso da Silva²

1 Pós-doutorado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em 2012. Professora titular do mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, na linha de pesquisa Análise de Processos e Produtos Midiáticos. Lidera o Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (Nami) da Universidade de Sorocaba. E-mail: miriamcriscarlos@gmail.com.

2 Pós-doutoramento pela Universitat de Barcelona durante os anos de 2001 e 2002 desenvolvendo projeto de pesquisa com apoio da Fapesp sobre a cidade do conhecimento. Em 2012 desenvolveu um pós-doutoramento na UERJ analisando a produção intelectual do Dr. Milton Santos e a sua aplicação/relação com a Comunicação. Atualmente é professor titular da Universidade de Sorocaba, professor do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura, e suas atividades estão inseridas na linha de pesquisa Mídias e Práticas Socioculturais. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br.

Resumo

Este artigo resulta de pesquisa iniciada em 2015, a qual tem como objeto as reapropriações artísticas e midiáticas da marca Coca-Cola, bem como a expansão de suas cargas simbólicas. Neste caso, discutimos o *Bottle rack* de Marcel Duchamp. Para as análises, dialogamos com Paz, Cabanne, Fabbrini, Cage, entre outros, e realizamos um experimento denominado *Coca-Cola's bottle rack*. Conclui-se que *Coca-Cola's bottle rack* nos fez refletir acerca da linha narrativa que se cria com essa composição. A ideia é a de um objeto de arte e sua própria negação em diálogo com o espectador, que "complementa" a obra com sua percepção e seu repertório, seja este oriundo ou não da sociedade de massas, da indústria cultural ou da sociedade do espetáculo.

Palavras-chave

Bottle rack, Coca-Cola, Marcel Duchamp.

Abstract

This article is the result of a research started in 2015, which involves artistic and media reappropriation of the Coca-Cola brand, as well as the expansion of its symbolic charges. In this particular case, we brought up the *Bottle rack*, by Marcel Duchamp. To enrich the analysis, we use as reference authors like Paz, Cabanne, Fabbrini, Cage, among others, and we came up with an experiment entitled *Coca-Cola's bottle rack*. The idea is to perceive an object and its own denial, whilst in dialogue with the viewer, and fulfil this piece of art with his perception and repertoire, as those are formed (or not) in mass societies, cultural industry or the society of spectacle.

Keywords

Bottle rack, Coca-Cola, Marcel Duchamp.

Os ready-mades: contextos na arte e na comunicação

Para Duchamp, o primeiro *ready-made* foi *God* (1917), criado pela baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven e Morton Livingston Schamberg (PARCERISAS, 2009, p. 114). Do registro fotográfico feito por Morton Livingston Schamberg, sobraram sete fotos, sendo quatro da obra *God* e três de panorâmicas de Nova Iorque. A Figura 1 reproduz uma das quatro fotografias. Duchamp observava com a mesma irreverência do título da obra que “As únicas obras de arte da América são seu encanamento e suas pontes³” (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, 2015, s/p).



Figura 1: *God* (1917), de Morton Schamberg e Elsa von Freytag-Loringhoven

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (2015)

Ao todo, foram 21 ready-mades produzidos por Duchamp com a proposta de provocar nas pessoas outras sensações e consciências estéticas, utilizando, para tanto, outro tipo de arte contemporânea e conceitual, que necessitava não apenas da visão, mas de todos os sentidos e, ainda, acrescentamos a mente como uma espécie de sexto sentido para refletir sobre os objetos, participando, nesse movimento

3 No original: The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.” Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261000> Acesso em 25 out. 2017.

concreto-abstrato, da própria reconstrução social do produto indicado pela obra. O primeiro ready-made de Duchamp foi *Bicycle wheel* (Figura 2), em 1915, e pode-se ter uma ideia do que o artista imaginava, já que conforme Stafford (2008) cinco aspectos marcam esses objetos: “ocioso prazer visual, efeito cômico, justaposição entre movimento e êxtase, evocação de lembranças caseiras e históricas”.



Figura 2: *Bicycle wheel* (1913), por Marcel Duchamp

Fonte: Site Educação Pública (s/d)⁴.

De todos os ready-mades produzidos e sem dúvida da importância de todos eles para a sociedade contemporânea, *Fountain* (1917) talvez tenha sua imagem como a mais conhecida.

A fonte foi um objeto hoje podemos encontrar facilmente nos Estados Unidos, o modelo Mount Urinal – White Porcelain, By Sloan, por exemplo, custa atualmente US\$255.58 (2017) e pode ser adquirido, inclusive pela internet. Dessa maneira, o objeto produzido em escala industrial não trazia nenhuma novidade em sua forma ou utilidade. Entretanto, Duchamp grafa o pseudônimo “R. Mutt 1917”

4 Disponível em: <<https://goo.gl/x4uopU>>. Acesso em: 13 out. 2017.

e o inscreve como obra de arte na mostra coletiva, organizada pela Society of Independent Artists, a qual ele havia sido escolhido como jurado. Entretanto, os demais jurados não aprovaram a peça, argumentando desde plágio de um produto industrializado até o questionamento estético se aquilo seria arte ou não.

Na Revista *Blind Man*, um articulista anônimo rebate a decisão dos jurados afirmando: "Se o Sr. Mutt com suas próprias mãos fez a fonte ou não, não tem nenhuma importância. Ele escolheu. Ele tomou um artigo comum da vida, colocou-o de forma que seu significado útil desapareceu" (*Blind Man*, 1917, p. 5-6). O Artista anônimo era o próprio Duchamp, também editor da revista.

A primeira *Fountain*, a que aparece nas páginas da Revista *The Blind Man*, poucos conheceram. Com o resultado da comissão julgadora, o objeto foi levado para a 291, galeria de propriedade de Alfred Stieglitz, que a fotografou. "Este é o único registro visual remanescente da *Fountain* original" (FUNCKE, 2014, p. 277). Dessa forma, Duchamp garantiu que a representação midiática passasse a ter um apelo histórico pois a peça original desapareceu (Figura 3), ficando também a narrativa nas páginas da Revista *The Blind Man* (Figura 4).

Consciente do papel que representava os ready-mades para a arte, pois várias cópias do *Fountain* viriam depois desse acontecimento, Duchamp nos faz refletir e questionar os valores estéticos, econômicos, de singularidade da arte e também formais, pois a foto da obra tinha o mesmo status de originalidade, mesmo sendo cópia e/ou simulacro.

No entanto, Fabbrini (2010, p. 16) nos alerta também que:

Nos últimos anos tem sido tão frequente a apropriação pela crítica de arte dos *ready-made* de Duchamp na tentativa de interpretar a arte pós-vanguardista que é possível até mesmo indagar se o próprio artista não acabou convertido, malgrado ele próprio, em *ready-made*. É preciso lembrar, contudo, que em um *ready-made*, como dizia Gérard Genette, "a obra não é o objeto exposto, mas o fato de se o expor". (GENETTE, 1994, p. 155) e que a repetição do mesmo ato – contrariando o lema de Duchamp: "Não repetir apesar do bis" – acarretou a degradação imediata do estranhamento, sua recaída no gosto e o deslocamento de seu sentido originário, de modo que esse ato não causa mais polêmica no público, nem produz a desestabilização das categorias da crítica.

Acreditamos que Duchamp traga a resposta para a indagação de Fabbrini quanto ao fato de ele próprio ser um ready-made. No texto *Apropos of Ready-mades*, afirma que: “Eu percebi logo o perigo de repetir indiscriminadamente essa forma de expressão e decidi limitar a produção de ‘ready-mades’ a um pequeno número anual” (TAYLOR, 1966, p. 46). Dessa forma, Duchamp indica ter o completo domínio do processo a que se dedica com as obras e da maneira como elas podem ser referenciadas pelas mídias. Tanto é que ele próprio manteve uma forma de registro que no limite é uma nova obra, ou seja, seus registros foram feitos, por exemplo, por Man Ray e Alfred Stieglitz, ambos artistas reconhecidos.



Figura 3: *Fountain* (1917), por R Mutt.

Fonte: *The Blind Man* n. 4 (1917).

Em 1949, durante o simpósio *The Western Round Table on Modern Art*, que discutia as estéticas e possibilidades artísticas inauguradas com o modernismo, Marcel Duchamp afirmava a impossibilidade da tradução da emoção estética em palavras, na mesa de debates “Arte para Todos, Arte para Poucos”, da qual participava com Gregory Bateson, Frank Lloyd Wright e com George Boas como moderador. Explicava assim sua visão para o tema proposto:

Por "Arte para Todos, Arte para Poucos", nós queremos dizer que todo mundo é bem-vindo para olhar livremente para obras de arte e tentar escutar o que eu chamo de um eco estético. Também significa que a arte não pode ser entendida através do intelecto, mas é sentida através da emoção que apresenta alguma analogia com a fé religiosa ou com a atração sexual – um eco estético. Isto é tudo que posso dizer para dar uma equivalência objetiva ao modo que uma emoção estética se manifesta. O ponto importante aqui é diferenciar gosto do eco estético. O gosto passa uma sensação sensível, não uma emoção estética. O gosto pressupõe um observador dominante que determina o que gosta ou não gosta, e traduz isso em "belo" e "feio" quando sensivelmente satisfeito ou insatisfeito. Bem diferente, a "vítima" de um eco estético está na posição comparável à de alguém apaixonado ou de um crente, que deixa de lado as exigências do seu ego e, desamparado, submete-se a uma prazerosa e misteriosa força. Enquanto exercendo seu gosto, ele assume uma atitude de comando; quando tocado por uma revelação estética, o mesmo homem entra num estado de espírito quase de êxtase, torna-se humilde e receptivo (DUCHAMP, 2015).

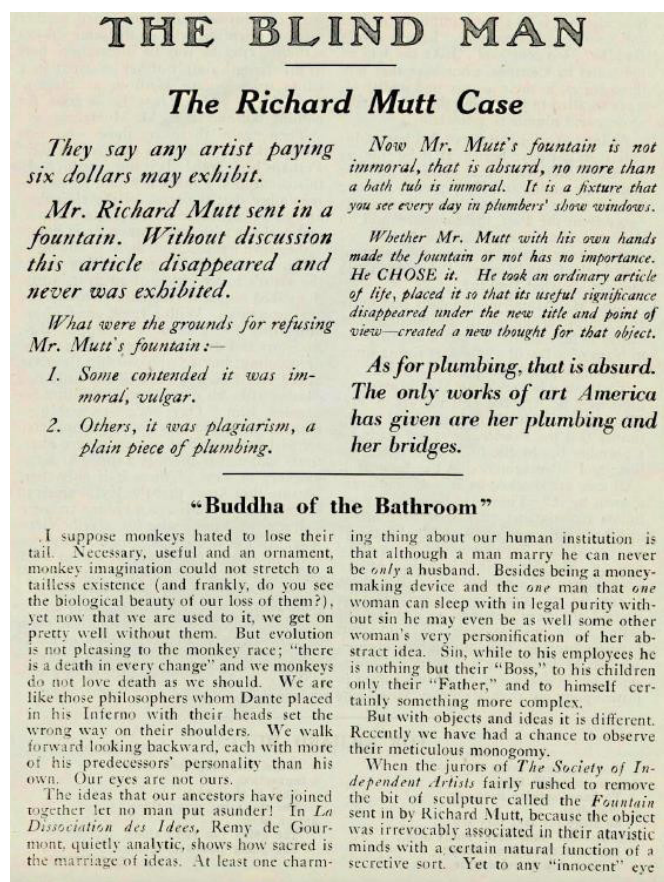


Figura 4: The Blind Man, p. 5.

Fonte: *The Blind Man* n. 2 (1917).

A intervenção de Gregory Bateson segue a proposta de Duchamp sobre o eco estético, contudo, suas referências estão em sociedades como Nova Guiné e Índia Holandesa (Indonésia), as quais considera menos confusas que as sociedades ocidentais, inclusive a arte nesses territórios não está dissociada da vivência cotidiana, “Eles não vivem em uma cultura em que a maioria das coisas é misteriosa ou escondida nas enciclopédias, ou em fontes ainda mais obscuras. [...] São afirmações, se preferir, mágicas ou estéticas do sentido que o mundo faz para eles” (DUCHAMP, 2015). Para o Antropólogo, a rápida mudança da cultura e dos padrões estéticos (ecos) indica que se busca (ainda) um mundo mais linear e constante.

O crítico literário Kenneth Burke, em sua intervenção, encaminha a reflexão para o problema da comunicação nas sociedades ultraespecializadas. Afirma ele:

Eu acredito que o verdadeiro problema aqui – sem haver uma completa solução para ele – é que há na sociedade uma cultura da especialização; e uma cultura especializada tem essa característica específica no que concerne os problemas de comunicação. Ou seja, um engenheiro de pontes que sabe tudo sobre como se constrói pontes, e ninguém mais que usa a ponte sabe como ela foi construída. Apesar disso, ele se comunicou caso tenha feito uma ponte que as pessoas consigam atravessar. Isto é, dentre todas as profissões, há comunicação entre especialistas das ciências, devido a concretização de um ato em especial. No campo da arte existe acima de tudo o problema da comunicação. Mas o artista, também um especialista, tem um conhecimento especial; e na medida que o público não consegue entender sua linguagem especial, eu acho que aí temos um problema adicional que não é possível resolver completamente na nossa sociedade (DUCHAMP, 2015).

Mantendo suas posições teórico-práticas, Duchamp declara a independência da obra de arte com relação ao artista, inclusive insistindo na primazia da obra:

Nós não enfatizamos o suficiente que a obra de arte é independente do artista. A obra de arte vive por si mesma, e o artista que acaba por fazê-la é como um veículo irresponsável. Nenhum artista em nenhum momento pode dizer: “Sou um gênio. Vou pintar uma obra-prima” (DUCHAMP, 2015).

E quando o debate indica que os demais participantes optam mais pelo artista que pela obra, Duchamp será enfático:

Eu acho que o importante é a introdução da obra como o principal. Deixe que o artista seja secundário. E também o que chamamos de espectador vem depois do que sobrou do século passado, das obras de arte e não dos artistas. Se somos tão orgulhosos para nos considerarmos seres humanos, não deuses... Quero dizer, é tão absurdo colocar o homem antes da obra. Veja, nós damos vida a uma coisa que tem vida, tem uma vida própria enquanto obra-prima (DUCHAMP, 2015).

Gregory Bateson parece concordar com Duchamp, mas não está totalmente convencido: "Sim, talvez exista aí um assunto que devêssemos levar mais em consideração.". Mas Duchamp replica que "Em outras palavras, o artista é apenas a mãe" (DUCHAMP, 2015).

Com relação a essa liberdade da obra de arte em fazer-se ou mostrar-se ao mundo, implica também em liberdade do artista em atualizá-la para si e para os demais e, mais concretamente, em atualizar essa pré-existência, sem o que não teríamos a materialidade da obra.

Sobre esse tema, John Cage, escrevendo acerca de Duchamp nos anos derradeiros da década de 1970, expõe que:

Ele simplesmente achou aquele objeto e lhe deu seu nome. Que fez ele então? Achou aquele objeto e lhe deu seu nome. Identificação. Que faremos então? Chamaremos o objeto pelo nome dele ou pelo nome do objeto? Não é uma questão de nomes (CAGE, 2013, p. 70).

Cage ainda dedica outras linhas para o artista e seu método de trabalho e também para o amigo, com o qual esteve aprendendo xadrez e passando semanas de férias nas praias de Cadaqués (Catalunha).

Nesse método, em que o centro não está em nomear, Cage afirma perguntando se "[¿ não ¿] seria 'Duchamp Mallarmé?'" e afirmando pergunta "[¿ é ?] 'Um Duchamp'" (CAGE, 2013, p. 69-70).⁵

5 Formatação do original.

O poeta Octavio Paz também aprofundou os estudos sobre as obras de Duchamp e seu papel para a arte contemporânea e para a modernidade, na qual estava incertado, mais do que insertado.

Esse jogo de palavras, por sinal, foi o método que Duchamp utilizou para criar seus trabalhos, inclusive afirma que Raymond Roussel foi uma das grandes influências criativas, pois “senti que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho.” (PAZ, 1977, p. 16). O método consistia em utilizar duas palavras de sonoridades semelhantes e sentidos opostos. Roussel exemplifica no seu texto *Como escrevi alguns de meus livros (Comment j’ai écrit certains de mes livres)*, de 1935, e afirma que explicaria seu método porque ele seria muito útil aos escritores do futuro. Inicialmente, escolhia duas frases: 1º) Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *billard*. 2º) Les lettres du blanc sur les bandes du vieux *pillard*. Mesmo o leitor que não domine o idioma francês, percebe a semelhança sonora das palavras, que ele considerava como metagramas, não importando em nada seu sentido lógico. Traduzindo livremente e buscando-se um processo de transcrição sonora das sentenças temos: 1º) As letras brancas nos bandos da velha piscina. 2º) As letras brancas nos bandos da velha ladrina.

Explica o autor que na primeira frase, a palavra “letras” direcionava para os signos tipográficos, como alguém escrevendo com giz, e bandas indicava fronteiras; na segunda frase, “a palavra letras” indicava “letras”, branco indicava “homem branco” e “bandas”, como “gangues” (ROUSSEL, 1935). Para Paz o artista francês percebeu esse movimento proposto por Roussel e ampliou o jogo com as palavras para uma combinação “plástica e mental” e, diferente do escritor, acrescentou a metaironia (PAZ, 1977, p. 16). Essa transposição “que consiste em tornar imaginário todo objeto real: a imaginação reduz a realidade à ideia [...] se o mundo é ideia, sua maneira própria de existir não pode ser outra senão a linguagem absoluta” (PAZ, 2012, p. 114). A influência de Roussel é confirmada, ainda, pelo próprio Duchamp, em entrevista de 1966, quando explica que apreciava os jogos de palavras, entretanto, “isso me interessava

de maneira bastante artificial; eu não escrevia... Ele me deu a ideia de que, eu mesmo poderia tentar alguma coisa naquele sentido, ou ainda, anti-sentido” (CABANNE, 2012, p. 68).

O jogo dos sentidos das palavras ainda viria com a criação da personagem Rose Sélavy e do nome do quadro da Mona Lisa com bigode e cavanhaque, *L.H.O.O.Q.*, criado na busca de uma experiência nova cuja primeira proposta era trocar a religião: de um nome católico para um judeu. Não encontrando o nome judeu que o agradasse, pensou em mudar o sexo, “pois seria muito mais simples!” e conforme o autor, na década de 1920, “Rose era um nome estúpido” (CABANNE, 2012, p. 110). O nome saiu de uma assinatura feita em um quadro de Picabia, no qual grafou outra brincadeira: “*en 6 qu´habillarrose Selavy*”. Já no nome da Mona Lisa de Duchamp, o que interessa é o som da soma das letras, que em francês seria algo como *Elle à chaud au cul*, que em tradução livre pode ser “Ela tem o rabo quente”. Duchamp relembra em várias passagens que “é sempre a ideia de ‘diversão’ que me levava a fazer as coisas” (CABANNE, 2012, p. 79). Paz conclui que essas experiências linguísticas-plásticas “confirmam sua decisão de romper não somente com a pintura ‘retiniana’, mas com a concepção tradicional de arte e com o uso vulgar da linguagem (comunicação)” (PAZ, 1977, p. 18).

A “metodologia” do artesão francês, como preferia ser considerado, incluía o acaso, sem contudo perder de vista que “a intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois, na verdade, mesmo a sua mão não é o acaso” (CABANNE, 2012, p. 78). Não foi diferente com os ready-mades. Em 1915, com *Bicycle wheel*, o que interessava era a distração, nenhuma ideia ou proposta subjacente estava envolvida. O *Suporte de garrafas* (*Bottle-dryer*, *Egouttoir* ou *Porte-bouteilles*, ou ainda, *Hérisson*) datado de 1914, foi adquirido em Paris um ano antes, junto com o garfo e o aro de bicicleta. Diferente dos demais ready-mades, o *Suporte de garrafas* (Figura 5) demandou mais atenção de Duchamp.

Tendo deixado seu ateliê de Paris, em 1916, enviou uma carta para sua irmã Suzanne informando sobre as duas futuras obras “já acabadas”:

Agora, quando subires as escadas, tu vês a roda de bicicleta e um suporte de garrafas no meu estúdio. Comprei-os como uma escultura já acabada mas eu tenho uma ideia a respeito do suporte de garrafas. Ouve: Aqui em New York comprei alguns objetos de estilo semelhante e chamei-lhes ready-made. Tu sabes suficientemente inglês para perceberes o significado de "já acabado" que eu atribuí a esses objetos – assinei-os e coloquei uma inscrição em inglês... Todo esse preâmbulo tem uma razão de ser: vai buscar o suporte de garrafas. Estou a fazer dele um ready-made à distância. Na parte de dentro do arco inferior tu irás escrever a inscrição, que te envio no fim, em letra pequena pintada com um pincel e tinta branca prateada e com a mesma letra assinarás Marcel Duchamp (DANIELS apud MINK, 1996, p. 57).



Figura 5: *Suporte de Garrafas*, 1914/1964

Fonte: Site Educação Pública (s/d)⁶.

A inscrição a que Duchamp se refere nessa carta foi perdida, assim como o suporte, porque sua irmã e cunhada os jogaram fora com outros "lixos" do ateliê. Posteriormente, em 1921, Duchamp de volta a Paris presenteia a irmã com um suporte de garrafas. A primeira aparição pública do *Suporte de garrafas* será em 1936 em Paris, na galeria Charles Raton, e terá grande destaque entre outras obras surrealistas.

6 Disponível em: <<https://goo.gl/FfiSFN>>. Acesso em: 13 out. 2017.

A descrição da trajetória da obra disponível no livro do Museu de Arte Moderna do Centro Pompidou de Paris, *Marcel Duchamp dans les collections* (2001)⁷, demonstra a importância que o cenário artístico internacional depositou na obra, assim como a impressão, por vezes negativa do autor, ao analisar o sucesso do ready-made. De 1956 a 1964, a obra participa de exposições em território Europeu e Duchamp afirma a Jean-Marie Drot que “Todos o adoram. Está hoje em todos os livros. É mostrado como uma escultura que as pessoas devem admirar [...] É muito poderoso! este amaldiçoado Herisson (...) inquietante. Tornou-se demasiado ‘belo’⁸”.

Duchamp assume que o espectador/espectador é parte primordial da criação artística ou artesã, como preferia conceituar. Essa era a maneira como poderia ocorrer a comunicação nessa tríade público-arte-artista, sem que nenhum dos polos estivesse em situação privilegiada com relação aos demais. “Acredito muito no lado médium do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público [...] Dou tanta importância para aquele que vê quanto àquele que a faz” (CABANNE, 2012, p. 122).

A comunicação proposta por Duchamp rompe com a linguagem artística e com a cotidiana ao propor o novo, o inusitado para uma expressão plástica considerada – por ele – simples, como é o caso do ready-made *Suporte de garrafas*. O artista leva ao público uma proposta de reflexão que supere o cotidiano imediato, mas que, ao mesmo tempo, não o suplante totalmente, ou seja, para que a comunicação ocorra, Duchamp prevê um reconhecimento, ainda que não duradouro, de sua escolha material agora transformada em ready-made. O espectador, ao deparar-se com um suporte de garrafas, reconhece-o como tal em sua função social, como produto industrializado. A seguir, vem o estranhamento da não pertença que esse objeto guarda em si mesmo. A sequência tanto pode ser a reflexão acerca do estatuto artístico – se é ou não

7 Texto traduzido por RIB.

8 Disponível em: <<https://goo.gl/znxK3K>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

arte – ou o deleite estético imediato. De todas as formas, o público não está ou fica passivo diante do ready-made. Segundo o próprio Duchamp, o “*Suporte de garrafas é poderoso*” e evoca no espectador os textos menos retinianos, sejam eles de caráter psicológico, sexuais. Concorre também para o sucesso do ready-made a assinatura de Duchamp. Todavia, é a operação espacial que mais chama atenção nessas obras: “O artista joga a obra para um processo temporal de movimento no espaço do espectador e realça a possibilidade de um ponto de vista específico para cada espectador na construção de uma narrativa particular” (PELED, 2007, p. 1731).

O espaço que a arte ocupa se metamorfoseia com aquele ocupado pelas pessoas e com o das salas dos museus e galerias. Teríamos um espaço-arte, povoado de objetos, rodeados por pessoas-objetos e de pessoas que veem objetos em um recinto que abriga a todos. Um jogo, talvez de xadrez, em que cada peça é um universo de uma peça-personagem da narrativa rumo ao xeque-mate. Ou não.

Suporte de garrafas Coca-Cola – um experimento contemporâneo

Destacados ready-mades e seu criador, a seguir apresentamos nossa pesquisa-experimento que abrangeu, de forma sistemática, todo ano de 2015, prosseguindo em 2016, na qual partimos da marca Coca-Cola e de alguns de seus desdobramentos culturais (artísticos, midiáticos e cotidianos), desde sua criação em 8 de maio de 1886 nos EUA.

Os trabalhos envolvem um professor de cada linha de pesquisa do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, sendo estas Mídia e Práticas Socioculturais e Análise de Processos e Produtos Midiáticos. Momentos distintos marcam a pesquisa, o que inclui tanto a produção de artigos científicos que abordam questões sociais e econômicas ligadas à marca quanto outros que discutem a apropriação da Coca-Cola na criação artística moderna e contemporânea, investigando narrativas lítero-imagéticas em artistas como Salvador Dalí, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Ai Weiwei entre outros, além da

produção de uma obra plástica e do registro fotográfico para uma exposição no primeiro semestre de 2016, intitulada "Duchamp wouldn't drink Coca-Cola", como veremos a seguir. Antes, cabe retomar o fato de que, no decorrer das pesquisas, questionamos o que teria levado Duchamp a não utilizar a Coca-Cola como um ready-made ou mesmo como parte de uma obra pictórica ou não, bem como por que ele deveria utilizá-la. Com essas questões, levamos em conta, inclusive, a nacionalidade francesa de Duchamp e um provável não sentido icônico da marca fora dos EUA, além do fato de que o porta-garrafas francês, conhecido no país como Herisson (um porco espinho pequeno) foi projetado e utilizado até hoje para garrafas de vinho. Entretanto, a curiosidade pelo experimento com garrafas de Coca-Cola traz o objeto para a cultura estadunidense, com a qual Duchamp conviveu cotidianamente. Sendo assim como, esteticamente, o Herisson se portaria com garrafas de Coca-Cola? Que diálogos ocorreriam entre esses dois objetos icônicos da sociedade moderna?

Inicialmente, pensamos em adquirir um Herisson francês em sites como eBay, Etsy etc., e a busca tornou-se uma pesquisa produtiva para verificação do alcance do objeto no mercado de antiguidades. Na ilustração abaixo (Figura 6), o preço das peças varia entre 2.223,71 reais e 338,86 reais, considerando que são de tamanhos e épocas diferentes. Aqui não foi computado o valor do transporte até o Brasil, indicando também que alguns não enviavam para a América do Sul; o preço indicado, apesar de estar em reais, seria cobrado pelas operadoras de cartões de crédito em euros.

No site Rubylane vintage begin here, encontramos por US\$ 177.00 um modelo pouco usual (Figura 7), por ser metade do outro e que pode ser utilizado também deitado ou apoiado no canto dos cômodos.

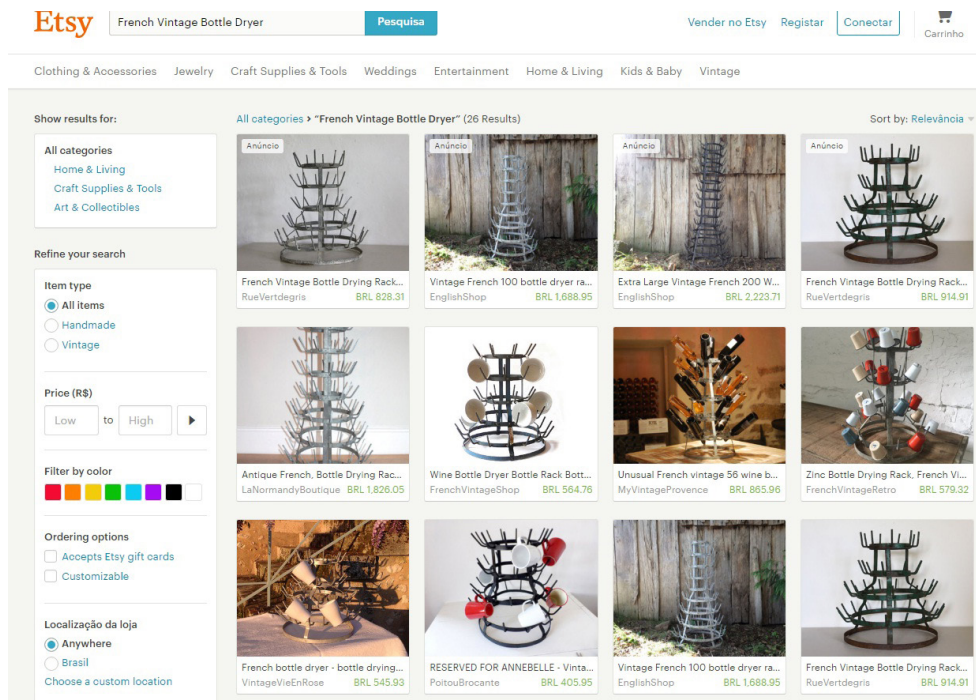


Figura 6: Pesquisa de Herisson francês em sites de venda

Fonte: Etsy (s/d)⁹.



Figura 7: Modelo de Herisson francês

Fonte: Site Ruby Lane (s/d)¹⁰.

9 Disponível em: <<https://goo.gl/7qytw1>>. Acesso em 13 out. 2017.

10 Disponível em: <<https://goo.gl/izH1bE>>. Acesso em 13 out. 2017.

Em 2002, Phillips de Pury & Luxembourg colocaram em leilão, e entre catorze ready-mades estava, no lote 4, o Bottle Rack, com preços iniciais entre US\$ 800.000 e US\$1.200,000, contudo, não alcançando tais somas, a obra foi vendida “apenas” por US\$ 500.000.

Partimos para a construção de uma réplica do *Suporte de garrafas*, em ferro, medindo 70cm de altura e base com diâmetro de 40cm (o original desaparecido tinha 59cm x 37cm) e encaixe para 24 garrafas (Figura 8), processo do qual pudemos participar com o serralheiro. Entretanto, assim como a série produzida em 1964 por Schwarz, nosso *Suporte de garrafas Coca-Cola* (*Coca-Cola's bottle rack*) também não é um ready-made, produto já feito (“already made”) como definiu Duchamp, pois foi fabricado artesanalmente.



Figura 8: *Suporte de garrafas* (réplica). *Suporte de garrafas Coca-Cola*

Fonte: Elaboração própria (2015).

Adquirimos garrafas de plástico e de vidro de 200 ml, e algumas foram pintadas de vermelho e, outras, mantidas no original (Figuras 8 e 9).



Figura 9: Suporte de garrafas, com garrafas transparentes

Fonte: Elaboração própria (2015).



Figura 10: Suporte de garrafas, com garrafas vermelhas

Fonte: Elaboração própria (2015).

Outras composições foram testadas, visando aproximar ao máximo a proposta de uma obra que trouxesse o conceito do Suporte de garrafas como ready-made, ou seja, com as componentes plástica (visual) e literária (intelectual). Na figura abaixo, vemos o experimento da Vênus INS 338 (Figura 10), uma reprodução em gesso da garrafa de Coca-Cola 200 ml e nomeada com o código de um acidulante que, no caso de consumo prolongado, pode causar problemas com o cálcio do corpo humano.



Figura 11: Vênus INS 338 I

Fonte: Elaboração própria (2015).

Nessa perspectiva apostou-se nos detalhes e, como nos pareceu, quanto mais reduzido o número de garrafas, mais equilibrada ficava a composição, principalmente com as garrafas transparentes (Figuras 11, 12 e 13).



Figura 12: Fragmentos com garrafa

Fonte: Elaboração própria (2015).



Figura 13: Fragmentos com garrafa

Fonte: Elaboração própria (2015).



Figura 14: Fragmentos com garrafa

Fonte: Elaboração própria (2015).

Por outro lado, os detalhes utilizando as garrafas como um filtro fotográfico não atingiram o efeito proposto e desviaram para registros além do que estávamos buscando (Figuras 14, 15 e 16) com os ready-mades.



Figura 15: Fragmentos

Fonte: Elaboração própria (2015).



Figura 16: Fragmentos

Fonte: Elaboração própria (2015).

Nesse primeiro momento das reflexões, a *Vênus INS 338*, aparte de indicar a plasticidade e a literalidade como sugere Duchamp, não tem vinculação direta com o *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)*, e pode ser considerada como um adendo ao experimento com o Suporte ou uma criação paralela.



Figura 17: Fragmentos

Fonte: Elaboração própria (2015).

As garrafas pintadas de vermelho e colocadas no Suporte tiraram a plasticidade e a leveza da peça, e ainda não trouxeram a ironia e o estranhamento presentes em Duchamp. Ao contrário, o vermelho da marca Coca-Cola foi reforçado, mas não conseguiu um diálogo nem com as garrafas e nem com o Suporte. Especulamos que o mesmo se daria com as garrafas pintadas de preto, cor do líquido do refrigerante. O que se comprovou conforme vemos abaixo (Figura 17):



Figura 18: Fragmentos

Fonte: Elaboração própria (2015).

Isso comprova parte do que Octavio Paz conclui, em seus estudos acerca de Duchamp, ao afirmar que “Os *ready-made* foram uma crítica tanto do gosto como do objeto” (1977, p. 55). Mais adiante, no mesmo estudo, critica as imitações dos *ready-made* dispersos e insistentes em museus e galerias por todo o mundo, “degradação do gosto único em aborrecido rito coletivo, do jogo profanador em passiva aceitação, do objeto-dardo em artefato inofensivo” (PAZ, 1977, p. 55).

Paz destaca o fato de que os *ready-mades* são feitos contra o público e “não são objetos de adoração nem de uso, mas de invenção e criação” (1977, p. 56-57), o que no fundo contraria o próprio Duchamp, que preferia a arte (a palavra e o fato) à criação, pois entendia que o artista “é um homem como qualquer outro, é sua ocupação de fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas [...] somos todos artesãos”, pois arte significa fazer (CABANNE, 2012, p. 24-25).

Os experimentos com o *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)* nos fazem refletir acerca da linha narrativa que se cria com essa composição e compõe uma constatação empírica básica, a de que Duchamp não usou o Suporte de garrafas nem em 1914 e nem em 1964 com garrafas de Coca-Cola, porque não era um porta-garrafas (*Bottle rack*), ou seja, falta ao *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)* alcançar a metafísica que o torne irrelevante e invisível, algo talvez impossível quando associado à marca centenária e que sempre investiu na preservação da imagem, a começar pela forma da própria garrafa, logo reconhecida pelo tato graças aos gomos que a identificam. Ao mesmo tempo é a ideia de um objeto de arte e sua própria negação (PAZ, 1977, p. 93-94) ao indicar, nessa dialética, o diálogo com o espectador que “complementa” a obra com sua percepção e seu repertório, seja ou não oriundo da sociedade de massas, da indústria cultural ou da sociedade do espetáculo.

Quando o *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)* quer “reler” o *Bottle rack* de 1914/1964, a simbiose não acontece e parece que estamos diante de mais de um “parasitismo” das garrafas, que nada retribuem em troca do serviço prestado pelo Suporte. Em determinado momento do experimento, a tinta vermelha de uma garrafa escorre de seu interior e percorre uma das partes verticais

do Suporte que, imediatamente, a incorpora, criando um risco dramático de tinta vermelha, mas não de sangue. A trama/drama está no fato simples de ser uma tinta de cor vermelha, sem mais simbologias para o espectador. Novamente, o *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)* consegue dialogar consigo mesmo.

Por que Duchamp não usou a Coca-Cola? Ou do por que Duchamp usaria a Coca-Cola?



Figura 19: Quadrinho sobre Duchamp.¹¹

Fonte: Untitled, 2008. Alvaro Barrios. Nohra Hime Gallery (2008).

As duas questões, deixadas para o final do texto, permitem retomar as propostas de contextualizar Marcel Duchamp e os ready-mades, principalmente o *Bottle rack* e nosso experimento com o *Suporte de garrafas Coca-Cola (Coca-Cola's bottle rack)*. Assim, reforça-se a ideia de que Duchamp não estava à frente de seu tempo produzindo Pop art, ao contrário o temos, em conjunto com os demais artistas

11 "Nós finalmente encontramos este trabalho de Duchamp como um presente de casamento para vocês/ Esperamos que gostem e usem todos os dias de sua vida/ Uh... é claro!!/Seu bobo!! Que tipo de uma piada de mau gosto é essa?" (tradução nossa).

de seu meio, exatamente como um representante de seu momento, mas que teve – e aproveitou – as possibilidades de pensar e de construir seu próprio tempo.

Em suas interpretações dos acontecimentos cotidianos, Duchamp pôde captar tanto a banalidade dos produtos em série quanto o debate entre arte superior e inferior (high and low art) e seus respectivos objetos (Figura 18), sendo que suas declarações nos levam a concluir que também considerava esse tema como banal. Sua afirmação “As únicas obras de arte da América são seu encanamento e suas pontes”, acerca da obra *God* (1917), corrobora com sua visão do Zeitgeist (o espírito da época), no caso, o modernismo do século XX e suas repercussões no mundo da arte.

A atenção despertada pelos produtos massificados, culturais ou de uso doméstico de teóricos e artistas – como uma passagem de algo mais transcendente, portador de uma aura (como assim denota Walter Benjamin) ou como um componente metafísico interno, ao gosto de Duchamp – pode ser entendido como uma “garantia” de que a arte tem algo mais a dizer do cotidiano do que supõem os críticos e teóricos. Diferentemente de Kandinski ou de Hélio Oiticica, o artista francês pouco sistematizou sua produção em textos; temos exemplos dele teorizando em 1917, quando escreveu na já citada revista *The Blind Man* a respeito da não aceitação da *Fountain* para a exposição, e em 1957, tratando do processo criativo no debate feito com outros intelectuais e no qual se auto intitulou de “mero artista”, os demais eram professores universitários.

No texto de 1917, Duchamp questiona a não aceitação da *Fountain* para participar da exposição, já que era anunciado que “qualquer artista que pagasse seis dólares poderia expor” (THE BLIND MAN N. 2, p. 6), além disso, a *Fountain* sumiu e nunca foi exposta. Questiona os critérios adotados, das possíveis imoralidades e falta de originalidade da peça. De maneira sucinta, Duchamp registra uma possibilidade teórica para os ready-mades, que ele repetirá em várias ocasiões nos anos posteriores.

Ao ser perguntado por que utilizou latas de sopa Campbell e garrafas de Coca-Cola em suas obras, Andy Warhol responde de maneira muito simples:

“porque eu bebo. Faz vinte anos que eu almoço isso. Eu faço a mesma coisa sempre” (KATTENBERG, 1996, p. 206).

Duchamp, como homem de seu tempo, criou um espaço para sua arte que apesar de comportar os ready-mades, não comportou o uso e a ressignificação da Coca-Cola para a produção de sua arte. Talvez por não ser um produto do cotidiano de Duchamp. O procedimento do ready-made duchampiano, entretanto, permitiu e vem permitindo a artistas de todo o mundo, em todos os suportes possíveis, múltiplas releituras do signo da Coca-Cola, que, nas mídias, detêm contemporaneamente o uso (e esvaziamento) dos ready-mades, inventa a cada dia novos velhos modos de entreter o público e levá-lo ao consumo do produto e de seu manancial de imaginários.

Referências

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAGE, J. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

DANIELS, D. *Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln: DuMont-Taschenbücher, 1992.

DUCHAMP, M. Ready-made. In: *Marcel Duchamp dans les collections*. Paris: Centro Georges Pompidou, 2001. Disponível em <<https://goo.gl/yc6LuWl>>. Acesso em 20 jul. 2016.

_____. Arte para todos, arte para poucos. *Revista Usina*, [S.l.], n. 21, ago. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/S1aUFk>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

FABBRINI, R. N. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 5, p. 11-24, jan./jun., 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/nvQHMH>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

FUNCKE, B. Not objects so much as images: a response to Graham Harman's "Greenberg, Duchamp, and the next avant-garde". *Speculations: A Journal of Speculative Realism*, New York, v. 5, p. 275-285, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/QAhEvr>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

KATTENBERG, P. The value of Warhol. In: KLAMER, A. (Ed.). *The value of culture: on the relationship between Economics and Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996. p. 205-213.

MINK, J. *Marcel Duchamp 1887-1968: A arte como contra-arte*. Lisboa: Taschen, 1996.

PARCERISAS, P. *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*. Barcelona: Siruela, 2009.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELED, Y. Ready made: inclusão ruidosa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, 16., set. 2007, Florianópolis. *Anais do Encontro Nacional da ANPAP*. Santa Maria: ANPAP, 2007. p. 1724-1733. Disponível em: <<https://goo.gl/YHmQpp>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

ROUSSEL, R. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. 1935. Disponível em: <<https://goo.gl/M8VmnQ>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

SCHAMBERG, M.; FREYTAG-LORINGHOVEN, E. *God*. 1917. 1 fotografia. Disponível em: <<https://goo.gl/RkKB9m>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

STAFFORD, A. *Making sense of Marcel Duchamp*. 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/omFS6b>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

TAYLOR, S. W. Apropos of readymades. *Art and Artists*, London, v. 1, n. 4, p. 46-47, jul. 1966. Special Number.

THE BLIND MAN. New York, 1917, n. 2. Disponível em: <<https://goo.gl/NCqda6>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

submetido em: 04 jul. 2017 | aprovado em: 04 ago. 2017

“Sou fã da revistinha”: as mensagens enviadas pelas crianças ao jornalismo infantojuvenil¹

“I’m a fan of this mag”: messages sent by children to the journalism made for them

*Juliana Doretto*²

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Recepção: processos de interpretação, uso e consumo midiáticos do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo – SP, 06 a 09 de junho de 2017.

2 Professora do Programa de Mestrado Profissional em Jornalismo da Fiam-Faam Centro Universitário. E-mail: jdoretto@gmail.com.

Resumo

Este trabalho é parte de tese de doutorado que aborda a participação de crianças na construção da narrativa jornalística em veículos a eles destinados. Parte-se do pressuposto de que, ainda que o surgimento de novos meios de produção e canais de distribuição possibilite a democratização midiática, apenas a provisão de recursos não garante que os meninos e as meninas de fato influenciem na produção jornalística (BUCKINGHAM, 2009). Nesse sentido, o trabalho analisou as correspondências recebidas pela revista *Ciência Hoje das Crianças*, de julho de 2013 a junho de 2014. Notou-se que as missivistas, de modo voluntário ou estimulado por professores, enxergam o espaço de correspondência como uma plataforma pela qual podem intervir na oferta editorial da publicação, mas de modo reforçador, ou seja, pedindo mais do que já apreciam.

Palavras-chave

Participação, crianças, jornalismo infantojuvenil.

Abstract

This work is part of a doctoral thesis that addresses the participation of children in the construction of the journalistic narrative in vehicles intended for them. It is assumed that, although the emergence of new means of production and distribution channels allows media democratization, only the provision of resources and instruments does not guarantee that boys and girls do influence the journalistic production (BUCKINGHAM, 2009). In this sense, the paper analyzed the correspondence received by the magazine *Ciência Hoje das Crianças*, from July 2013 to June 2014. It was noticed that the children, either voluntarily or stimulated by teachers, see the space of letters as a platform through which they can intervene in the editorial offer of the publication, but in a reinforcing way, that is, asking for more than they already see and appreciate.

Keywords

Participation, children, children's journalism.

"Muitas crianças têm agora acesso à tecnologia necessária para criar os seus próprios vídeos ou imagens, para imprimir publicações e para as publicar e distribuir a uma audiência muito mais vasta". Nesta frase, Buckingham (2009, p. 22) diz acreditar que o surgimento de novos meios de produção e canais de distribuição pode possibilitar a democratização midiática, no sentido de estimular a participação de crianças e jovens na produção cultural. Ao mesmo tempo, o investigador britânico relativiza a potência dessa mudança ao afirmar que, além de haver um "fosso digital" entre as crianças (as que têm ou não acesso a essas tecnologias), apenas a provisão de recursos e instrumentos não garante que os meninos e as meninas consigam de fato atuar nesse cenário midiático. Segundo ele, um processo educativo voltado para isso é primordial para que as crianças consigam usufruir dessas possibilidades.

Gallagher (2008) avança na crítica ao possível aumento da participação das crianças nas relações travadas na internet. Segundo seu estudo, há duas correntes que avaliam, de maneira oposta, o aumento da participação (das falas) das crianças no jogo social: a otimista, que acredita que esse crescimento seria "uma maneira de transformar injustas estruturas de decisão para que a voz de cada criança possa ser ouvida e seus desejos, atendidos³"; e a pessimista, que entende que "a participação é muitas vezes não efetiva, com adultos consultando crianças, mas não agindo de acordo com as suas sugestões para a mudança⁴" (GALLAGHER, 2008, p. 404, tradução nossa).

O autor defende que esse possível aumento da participação das crianças na esfera social por conta da internet não vai mudar totalmente o cenário atual porque, retomando Foucault (1998), o poder não se manifesta de modo unilateral e homogêneo: não há uma única esfera discursiva em que os pequenos possam concentrar forças na luta por espaço para sua "vontade de verdade". Da

3 "a way to transform unjust decision-making structures so that every child's voice can be heard and their wishes acted upon." (GALLAGHER, 2008, p. 404).

4 "[...] participation is often ineffective, with adults consulting children but not acting upon their suggestions for change." (Ibid., p. 404).

mesma maneira, não parece realista esperar que os enunciados das crianças não provocassem nenhuma mudança na rede de discursos que configura as sociedades. As transformações nas feições das infâncias contemporâneas se estabelecem, portanto, em um campo intermediário entre a mudança absoluta do estatuto de dependência e subordinação das crianças e a sua continuidade tal qual se apresentava antes das novas tecnologias de informação e comunicação.

Acrescentamos ao pensamento de Gallagher (2008) e Buckingham (2009) o fato de que, ainda que as crianças possam e sejam estimuladas a produzir seus próprios conteúdos culturais ou a refletir criticamente sobre os que são oferecidos pela mídia (e a repassar suas insatisfações aos meios produtores), é preciso ainda que uma terceira via esteja disposta a participar desse processo para que a prerrogativa das crianças se efetive. Os veículos midiáticos, principalmente os que se dedicam às crianças, precisam ouvir os meninos e as meninas, debater sobre as vozes dissonantes e implementar mudanças. É sobre esse campo que este trabalho se lança: a possibilidade que as crianças têm de se aproximarem dos veículos jornalísticos produzidos para elas, sobretudo por meio de canais digitais, faz que elas busquem participar da elaboração desse discurso jornalístico, exercitando o seu direito à representação, defendido por Buckingham (2009)?

Entendemos aqui esse direito como uma afirmação ainda não estabelecida na Convenção sobre os Direitos da Criança da Organização das Nações Unidas (ONU), de 1989, que define parâmetros gerais a serem adotados por todos os países do globo, para o tratamento das crianças e para o cuidado com elas. Esse direito iria além da prerrogativa de a criança ter acesso à informação midiática de qualidade, orientada para ela e que promova seu bem-estar social, espiritual e moral, como também sua saúde física e mental, como diz o Artigo 17 da Convenção. Lutar pelo direito à representação é, para o investigador inglês, assegurar que os meninos e meninas possam produzir suas representações da infância, além de analisar criticamente as que já circulam na mídia. Com essa premissa, este trabalho, parte de tese de doutoramento⁵, defende

5 Doutorado em Ciências da Comunicação na Universidade Nova de Lisboa (bolsa Capes), defendido em 2016.

que, ao buscar influenciar os veículos jornalísticos produzidos para o público infantil, o que vem sendo facilitado pelas novas tecnologias de comunicação e informação, as crianças poderiam reclamar por melhores representações. Nossa investigação questiona se, em primeiro lugar, as crianças de fato aproveitam essas novas possibilidades de participação e, quando o fazem, se estão interessadas em aperfeiçoar as representações da infância no jornalismo infantojuvenil.

Nossa estratégia metodológica consistiu em recolher, categorizar e interpretar mensagens enviadas por leitores para uma revista mensal dirigida a crianças no Brasil: *Ciência Hoje das Crianças* (CHC). A escolha do magazine ocorreu pois, apesar de haver no Brasil outro veículo jornalístico para a infância com notoriedade no contexto nacional⁶, a revista *Recreio*, conseguimos acesso apenas às correspondências da primeira. A CHC é ligada à Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e dedica-se à divulgação de temas científicos relacionados aos pequenos, com foco em meninos e meninas de sete a catorze anos. Com sede no Rio de Janeiro, em um dos prédios da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a CHC tem um leitorado composto basicamente por crianças que recebem a revista na escola e a ela são apresentadas pela professora ou têm contato com o magazine na biblioteca do colégio. A revista chega a mais de 60 mil colégios públicos do país, sendo distribuída para bibliotecas por meio do Ministério da Educação brasileiro.

Todas essas mensagens foram analisadas segundo uma grade analítica:

- O autor do e-mail ou do comentário (se é do sexo feminino ou masculino; se é adulto ou criança);
- O e-mail do autor da missiva, quando for possível observar (se a conta é da criança ou de um adulto);
- A natureza da mensagem (crítica, sugestão, parabéns, correção etc.; subcategorias construídas a partir da leitura do material e, no caso de

6 Não há nenhum site jornalístico para crianças com igual penetração no cenário noticioso brasileiro.

cartas com duplo teor, como parabéns e críticas, escolhemos a que predominava na carta ou a que nos pareceu mais relevante, ou seja: a sugestão de reportagem é, como categoria, de maior valor para a pesquisa do que apenas elogios à revista. Evitamos o uso de duplas categorias, sempre que possível, para tornar os resultados mais objetivos).

A CHC e sua relação com o leitorado

“Cartas” é como a revista nomeia a seção em que publica as correspondências das crianças. Com tamanho fixo de uma página e meia, o espaço traz de oito a nove cartas todos os meses. Além dos textos, o magazine também divulga desenhos que acompanham as mensagens. É nessa seção, ainda, que a revista publica a correção de erros das edições anteriores. Segundo a redação, chegam cerca de 50 cartas em papel à sede da publicação, todos os meses – número que já chegou a ser de 90 por semana. O número de e-mails e comentários no site, por outro lado, tem aumentado, segundo a editora, Bianca Encarnação⁷. Como há apenas três jornalistas na preparação da publicação, algumas das cartas nem são abertas, principalmente as que vêm em pacote, de uma mesma escola. Ainda assim, a subeditora, Cathia Abreu, diz que tenta responder a algumas correspondências e monitora de algum modo os conteúdos que têm sido solicitados pelas crianças: “Por exemplo, eles querem saber mais sobre piolho; têm curiosidades sobre isso”. A jornalista conta também que, para editar a seção, seleciona cartas em papel (as que julga mais interessantes, com textos, relatos mais originais) e também alguns e-mails, que são gerenciados por Catarina Chagas, editora da CHC *On-line*.

As profissionais da redação contam ainda que as páginas que abordam curiosidades na revista vieram pela demanda dos leitores, que mandavam dúvidas pelas cartas. São as seções: (1) “Por que”, que resolve dúvidas como “Por que temos sobrenomes?”; “Por que o tomate é fruta?” e “Por que sai fumaça

7 Em entrevista pessoal, feita no segundo semestre de 2014.

pela boca quanto está frio?"; (2) "Você sabia que o leite das baleias se parece com leite condensado?"; "Você sabia que os peixes podem ser nossos aliados na luta contra os mosquitos?"; "Você sabia que alguns insetos cuidam dos seus filhotes?"; (3) "Como funciona a linguagem de sinais?"; "Como funciona o banheiro químico?"; "Como funciona a animação?"). "Eles não formalizavam: 'Ah, nós queremos uma seção de curiosidade'. Eles diziam: 'Queremos mais texto curto'; 'Mais texto de pergunta e resposta'. Essa [as seções] foi a nossa tradução do entendimento que vinha das cartas", diz Encarnação. Ela explicou ainda que a seção "Quando crescer, vou ser", sobre carreira, também surgiu a pedido do leitorado.

Mensagens recebidas

Foram analisadas 250 correspondências, enviadas à revista no período de julho de 2013 a junho de 2014: dessas, 195 foram correios eletrônicos e as demais, cartas em papel. Das mensagens às quais tivemos acesso, foram consideradas aquelas enviadas para o endereço eletrônico chc@cienciahoje.org.br (não foram investigados comentários enviados pelo canal de participação do site da CHC, mas apenas as mensagens de quem se comunica diretamente com a revista no formato impresso, objeto desta pesquisa). Os e-mails das crianças chegaram à nossa posse por meio de nuvem digital, mas a outra metade da amostra pesava algo considerável: a editora separou, em uma grande caixa de plástico, cerca de duas centenas de cartas em papel, praticamente todas escritas à mão. Eram sobretudo pacotes com uma ou duas dezenas de cartas em papel, enviadas pelo correio para a revista, com mesma data de expedição e, muitas vezes, com uma mesma identificação de remetente: o nome de uma escola. No texto de cada uma das cartas, a assinatura de um aluno ou de uma dupla deles.

Das cartas em papel, analisaram-se todas as correspondências individuais, como também todas as coletivas assinadas por duas ou mais crianças, ou por um professor e seus alunos, e cerca de metade das cartas coletivas "escolares", ou seja, enviadas por vários estudantes de um mesmo colégio (em geral, do mesmo ano

também). Essa decisão partiu da observação de que as correspondências seguiam um padrão muito claro, a saber: apresentação do leitor; um comentário sobre um ou mais textos publicados pela revista; e, em alguns casos, uma sugestão de tema de reportagem. Com a repetição do padrão, notou-se a saturação da amostra e o trabalho com um conjunto menor, porém representativo de mensagens, pareceu-nos ser uma estratégia que permitia a investigação mais aprofundada dos dados. Além disso, os pacotes com várias cartas enviadas por uma mesma turma foram considerados como uma única unidade; ou seja, uma carta coletiva. No entanto, atentou-se para a categorização do conteúdo de todas elas, com exceção de mensagens que traziam assuntos estranhos à revista ou textos compostos por frases soltas ou que nem faziam referência à publicação (pareciam não terem sido lidas pelo professor; o aluno pode ter enviado um texto aleatório ao magazine, apenas para cumprir a tarefa dada pelo docente).

Nos casos em que houve cartas cuja autoria era de um professor e seus alunos, acrescidas de cartas assinadas também individualmente, por esses mesmos estudantes, analisamos com mais pormenor a primeira, por ter caráter mais geral. Não será feita aqui a divisão, na maior parte da análise, entre as mensagens enviadas por correio e as eletrônicas pois, na maioria dos casos, nos interessa a totalidade dos leitores que se comunicam com a revista (por exemplo, ao analisarmos o tipo de sugestão recebida ou o gênero dos missivistas, não importa se a correspondência veio em papel ou em forma eletrônica; preocupamo-nos com o que o leitor diz). Uma hipótese para explicar esse cenário pode ser o restrito acesso à internet das crianças brasileiras, principalmente na rede escolar: 37% dos estudantes do Brasil que têm entre nove e dezessete anos acessam a rede em suas escolas. No entanto, o envio de cartas escritas à mão também pode ser uma escolha docente, para que as crianças redijam esse tipo de missiva, que cai em certo desuso com a internet. Pode haver ainda certa resistência dos professores em usar as novas tecnologias, mesmo quando elas estão presentes, como pesquisas vêm demonstrando (BARBOSA, 2014a). De todo modo, observando as cartas

enviadas à CHC, percebe-se que restrições no contato com as formas digitais de conexão não acarretam menor participação, já que as correspondências em papel também funcionam como canal de comunicação entre o leitorado e o magazine (ainda que parte desse engajamento tenha sido impulsionado por professores).

Quem envia as mensagens?

As cartas coletivas dominam a autoria, com quase metade (48%) das mensagens, e as meninas têm participação mais relevante do que os meninos: elas enviam 31% das cartas, enquanto os meninos ficam com metade desse valor, 14%. Correspondências de professores e outros funcionários de escola, como secretários ou coordenadores, além de pais, compõem os restantes 7% (Gráfico 1).

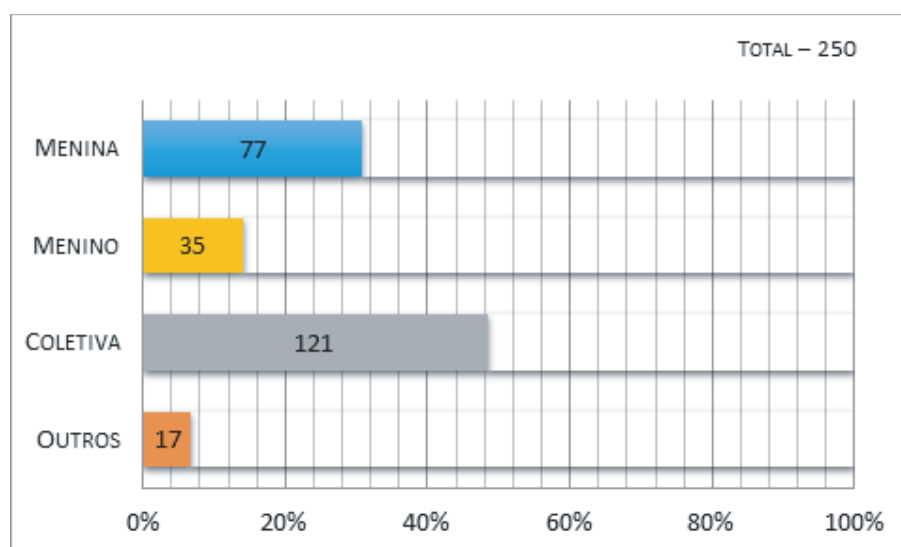


Gráfico 1: CHC – Quem envia as mensagens (número de mensagens e %)

A explicação para esse destaque notório das correspondências coletivas assenta em dois elementos. O primeiro é a importância dos exemplares vendidos para as escolas na sustentabilidade financeira da publicação o que se reverte na presença da revista em sala de aula e em bibliotecas e na sua utilização como material didático (e o envio das cartas de leitor é uma dessas atividades acadêmicas, como já haviam antecipado as profissionais da redação). Há ainda

um claro declínio das cartas em meses não escolares ou já próximos às férias (janeiro, fevereiro e junho)⁸.

O segundo é o estímulo específico para essa escrita de correspondência, encontrado nesta pesquisa, no material de apoio ao docente da rede pública de ensino estadual de São Paulo, no programa “Ler e Escrever”, “um conjunto de linhas de ação articuladas que inclui formação, acompanhamento, elaboração e distribuição de materiais pedagógicos e outros”⁹. No material do 3º ano, há uma atividade chamada “Produção de cartas do leitor”, em que “o objetivo é que os alunos façam uso dos vários conhecimentos adquiridos sobre cartas e sobre a análise de matérias jornalísticas para se posicionarem a respeito de uma matéria escolhida, e redijam, com sua [do professor] ajuda, uma carta do leitor”. Além disso, há nesse manual uma proposta de leitura das cartas dos leitores publicadas especificamente na CHC: “Assim se garante um contato significativo com esses textos ao inserir sua leitura num momento em que os alunos se aproximam da organização da revista e de suas diferentes seções, além do contato com os autores dessas cartas, que são outras crianças que leem a revista”¹⁰. Não há uma recomendação para que a mensagem seja escrita à mão e enviada apenas por correio tradicional¹¹. Há vários exemplos desse uso escolar da carta de leitor, em falas de professores e alunos de São Paulo presentes nas mensagens analisadas:

*Conhecemos a revista esse ano ao estudarmos o gênero carta de leitor.
(Carta coletiva; 4º ano e professora; novembro de 2013; Caieiras, SP).*

*Estou trabalhando carta de leitor com meus alunos [...] gostaria que publicassem nossa carta.
(Carta coletiva; 4ª ano e professora; setembro de 2013; São Paulo, SP).*

8 Foram levadas em conta as datas escritas nas cartas em papel ou, em caso de ausência delas, as de expedição pelo correio.

9 Disponível em: <<https://goo.gl/fGwvKz>>. Acesso em: 26 jul. 2015.

10 Disponível em: <<https://goo.gl/VZkuhW>>. Acesso em: 26 jul. 2015.

11 Ao contrário, o manual diz que “Quando a revisão for concluída, é interessante que eles copiem a carta em seus cadernos. Terminada a produção, ela poderá ser digitada e enviada por *e-mail* ou correio à redação da revista”.

Eu e minha turma vamos fazer a prova do Saresp¹², por isso estamos estudando sobre a carta do leitor e suas revistas têm nos ajudado muito para nossa aprendizagem.

(Carta coletiva; 5º ano; novembro de 2013; Américo-Brasiliense, SP).

Temos a assinatura da revista CHC, lemos a revista em sala de aula. Gostamos muito da reportagem: Por que o cachorro abana o rabo quando está feliz?

(Carta coletiva; 4º ano; novembro de 2013; Bragança Paulista, SP).

Nesse bimestre nossa apostila citou o gênero textual carta ao leitor da CHC.

(Carta coletiva; 3º ano; abril de 2014; Palmital, SP).

Nós estávamos trabalhando o projeto cartas de leitor e resolvemos escrever para vocês quando lemos a reportagem "Na Escola Quilombola".

(Carta coletiva; 4º ano; dezembro de 2013; Itatiba, SP).

Sobre a faixa etária, o número de crianças que informa a idade nas cartas é muito pequeno (apenas 64, sendo 42 meninas). Isso se dá principalmente pelo fato de as mensagens coletivas representarem quase 50% da amostra: nelas, os estudantes indicam a sua série escolar, não os anos que têm. Pela pequena amostra, não fizemos análise percentual dos dados, mas apresentamos nos Gráficos 2 e 3 os números absolutos, divididos por gênero. Realçam-se os dez e os onze anos, nos dois casos.

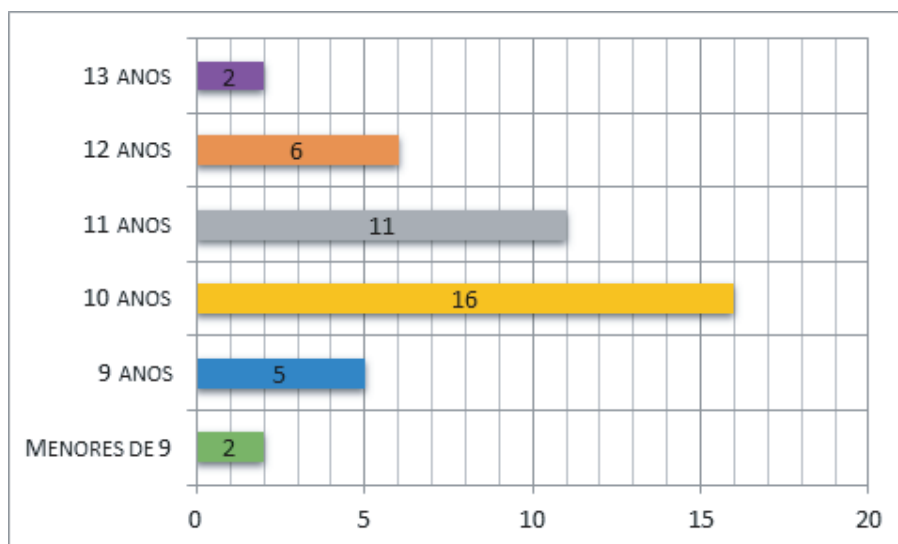


Gráfico 2: CHC – Idade das meninas que enviam mensagens (número de crianças)

12 Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar do Estado de São Paulo, que aplica exames aos alunos da rede estadual de ensino dos 2º, 3º, 5º, 7º e 9º anos do ensino fundamental e da 3ª série do ensino médio.

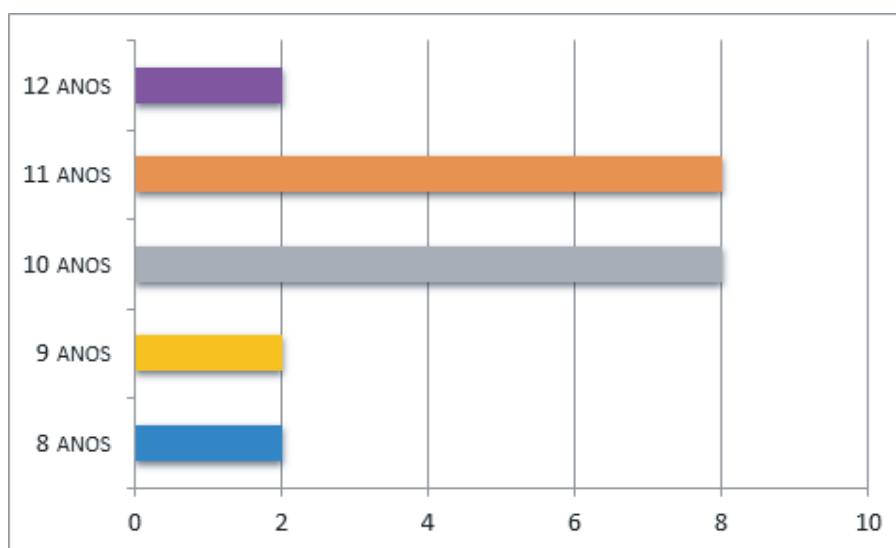


Gráfico 3: CHC – Idade dos meninos que enviam mensagens (número de crianças)

Na amostra das correspondências coletivas, das 121 cartas, 94 trouxeram a informação sobre a série escolar frequentada, sendo praticamente 50% delas do quarto ano – que, no Brasil, corresponde ao ensino de crianças de nove e dez anos de idade. Outros 30% vêm do quinto ano, que seriam crianças com dez e onze anos de idade, em média (Gráfico 4). Esse dado pode indicar apenas que o uso da CHC em sala de aula e o estímulo ao envio de cartas são maiores nessas séries, mas, se cruzarmos esses indicadores com as correspondências individuais que informam a idade, nota-se a correspondência de faixa etária dos dez e onze anos. Porém, mesmo nesses casos de missivas individuais, são frequentes os indicadores de que o contato com o magazine se dá na escola, o que gera uma influência indireta¹³ do ambiente acadêmico ou da ação docente no envio da correspondência pelas crianças:

13 Na amostra, houve e-mails com vários anexos: cada um deles era a carta de uma criança, estudante. Nesses casos, a correspondência foi categorizada como "coletiva". Houve outros casos em que havia indícios de que um pequeno grupo de mensagens eletrônicas foi enviado por uma mesma turma de alunos, mas, como não foi possível certificarmos de que se tratava de fato de uma correspondência feita de modo coletivo – poderia ser apenas uma coincidência, com e-mails enviados no mesmo dia por crianças de uma mesma grande cidade, por exemplo –, mantivemos a classificação da mensagem como "individual".

É a primeira vez que escrevo esta carta. Eu gosto muito da revista CHC sempre leio ela [sic] *na biblioteca da escola*.

(Menino; agosto de 2013; Caraguatatuba, SP).

Eu conheci a CHC na biblioteca da escola. Esta revista é demais.

(Menino de 10 anos; julho de 2013; Muriaé, MG).

Parabéns pela revista mais popular das escolas.

(Menino de 10 anos; novembro de 2013; Bauru, SP).

[...] e *na minha escola eu estava lendo a revista CHC vi um tema por que sentimos nojo e achei superinteressante.*

(Menina de 10 anos; novembro de 2013).

Minha professora lê a revista para mim e para meus colegas de sala.

(Carta coletiva; menino de 6 anos e menina de 7; novembro de 2013; Guaianazes, SP).

Gosto muito de ler a CHC [ilegível] aprendo e converso sobre diferentes assuntos, com meus amigos na escola e na minha casa.

(Carta coletiva; dois meninos de 9 anos; novembro de 2013; São Paulo, SP).

Os dados sobre a interação das crianças com ferramentas de comunicação on-line no Brasil, segundo a pesquisa TIC Kids Online Brasil, realizada pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (com entrevistas a 3 mil crianças), mostram que os adolescentes, a partir dos 13 anos, publicam muito mais mensagens em páginas da internet¹⁴; porém, como os jovens não fazem parte do público da CHC, não era esperado que eles aparecessem com destaque entre o leitorado que se comunica com a revista. Os indicadores sobre essas atividades de comunicação das crianças que têm entre nove e doze anos, no entanto, apontam uma diferença muito pequena entre os gêneros. Essa divisão mais igualitária, no entanto, não está representada na amostra de cartas da CHC, já que as meninas enviaram cerca de 50% a mais de mensagens para a revista do que os meninos – ainda que as correspondências das garotas sejam praticamente dois terços do que representam as cartas coletivas. A resposta a isso pode estar na natureza da amostra, bastante vinculada ao trabalho escolar, o que não refletiria o movimento espontâneo de comunicação que a pesquisa TIC Kids Online Brasil buscou detectar.

14 De 18%, entre nove e dez anos; e 33%, de 11 e 12 anos; para cerca de 50% nas demais idades.

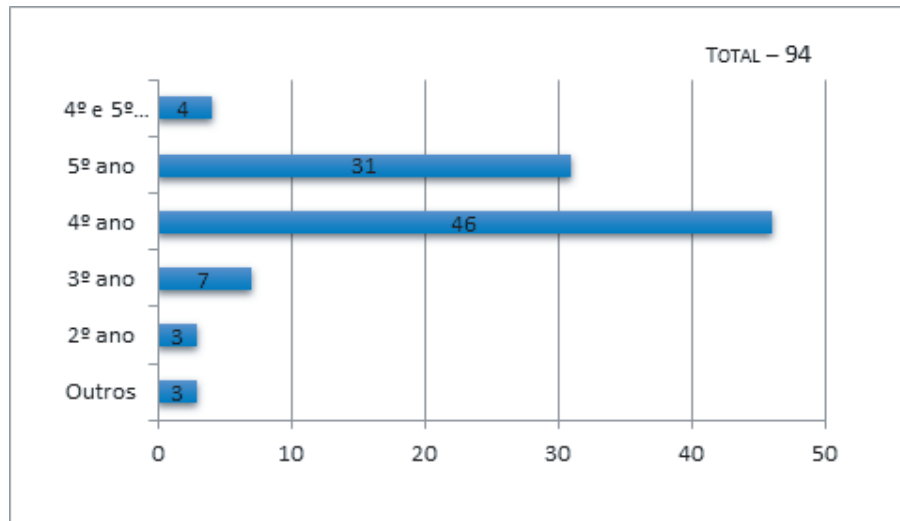


Gráfico 4: CHC – Séries escolares das mensagens coletivas (número de mensagens)

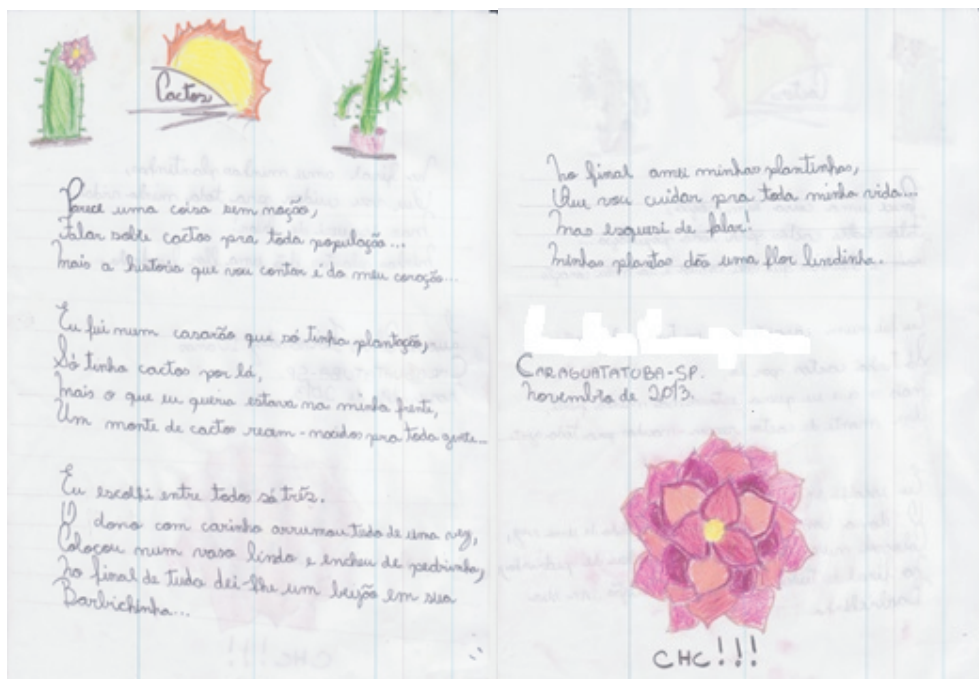


Figura 3: Exemplo de poema enviado por leitor da CHC

Assim, ainda que as meninas tenham preponderância nas correspondências individuais, o perfil do leitorado que escreve à CHC não é formado por elas, mas por um leitor “aluno”, garoto ou garota, e que manda mensagens à revista impulsionado (ou compelido) por docentes. Como dito, a revista brasileira, por ter temática claramente vinculada ao conteúdo escolar (a divulgação científica), é bastante utilizada como material educativo, e o exercício de escrita da “carta do

leitor" parece vir na esteira desse uso. Em resumo, podemos afirmar que o leitor que escreve à CHC é do tipo escolar e flutuante: ele, menina ou menino, com dez ou onze anos, lê esporadicamente a publicação, de acordo com o emprego do magazine em sala de aula ou da exposição dele na biblioteca escolar.

O que dizem as mensagens?

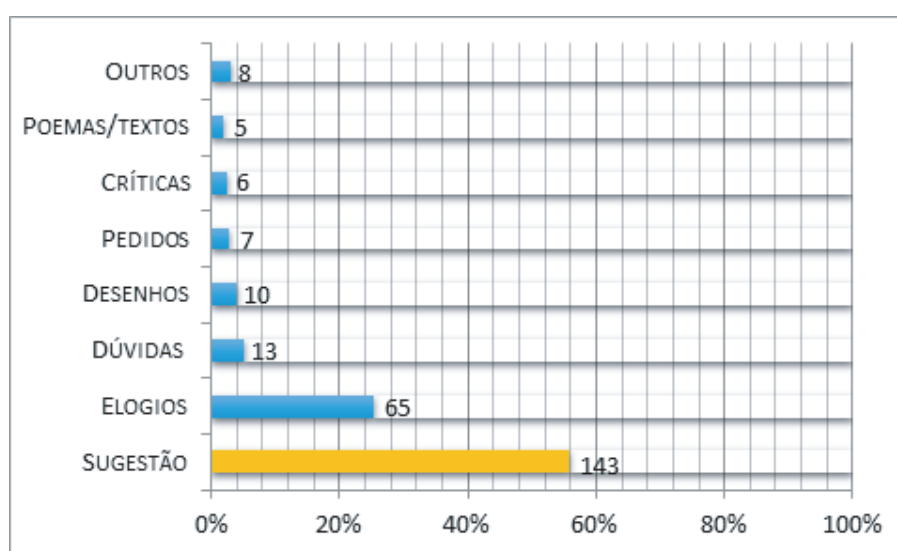


Gráfico 5: CHC – O que dizem as mensagens (número de mensagens e %) – sete cartas foram classificadas em duas categorias simultaneamente

No Gráfico 5, vê-se que as sugestões correspondem a quase 60% das missivas enviadas, muito à frente dos elogios, com pouco mais de 20%, enquanto as demais categorias apresentam valores irrisórios: são envios de desenhos, poemas ou textos literários (que os leitores pedem para que sejam publicados na revista); dúvidas relacionadas ao Clube do Rex (uma rede social criada pela revista) ou a curiosidades ("Quantos anos teria o inventor da calculadora?" ou "Existe algum animal que sorri ou dá risada?", cartas de meninas, sem idades descritas); pedidos (para sair do Clube do Rex, receber mensagens eletrônicas com novidades da revista ou ter cartas publicadas¹⁵); e críticas a textos ("Algumas

15 Os que foram analisados são, principalmente, de professores.

palavras são difíceis de entender na reportagem 'Buracos negros'; carta coletiva, assinada por menino e professora), categoria que também incluiu a indicação de erros ou a demora na resposta ao e-mail. A proporção se mantém nas cartas individuais: das 112 cartas enquadradas nesse indicado, mais da metade envia sugestões – 61 mensagens, 34 de meninas e 27 de meninos. Desse modo, ainda que as cartas coletivas sugiram temas para reportagem ou seções por seguirem um modelo proposto por professores ou por um material didático, os missivistas individuais colaboram com quase metade das mensagens que propõem ideias para as revistas.

Olhando para os tipos de sugestão (Tabela 1), predominam proposições sobre animais e carreira (para a seção "Quando crescer, vou ser..."). No primeiro caso, as crianças sugerem textos sobre dinossauros e outros animais extintos, além de morcegos, pássaros, cisnes, peixes, golfinhos, elegantes, cavalos-marinhos e insetos, entre outros. No segundo, surgem propostas para reportagens sobre engenheiros, nutrólogos, advogados, estilistas, polícias, biólogos, cantores etc. Em seguida, aparecem ideias relacionadas à natureza (furacões; transgênicos; poluição; extinção de vulcões; raios; energia solar; reciclagem; biodiversidade etc.); a curiosidades em geral, sobre os mais diversos temas (matéria sobre invenções fantásticas e seus inventores; por que nascem cabelos brancos; como os cadernos são feitos; como foram criadas a pasta e a escova de dentes; como funcionam o DVD e o som; reportagem sobre a numeração de calçadas; de onde veio a maquiagem etc.); proposições para a configuração da revista (mais jogos; mais "coisas engraçadas"; mais histórias em quadrinhos; mais páginas com "assuntos interessantes"; piadas envolvendo assuntos de ciências; ou como sugerido na carta de uma menina sem a idade mencionada: "como muitos jovens hoje em dia ficam quase o dia inteiro no celular e quase nunca eles arranjam "tempo" para ler, vocês podiam fazer um app [aplicativo] da CHC").

Principais sugestões	N. de mensagens
Animais	38
Carreira	33
Natureza	25
Curiosidades	17
Revista	15
História	8
Esporte	7
Ciências	7

*Cartas em múltiplas categorias, o que inviabiliza a porcentagem

Tabela 1: CHC – O que as mensagens dizem?

O escrutínio dessas sugestões revela que, assim como apontado de maneira geral nos estudos sobre a relação das crianças com as notícias (AUTOR, 2013), os animais e a vida natural atraem bastante o interesse infantil, mas revela também que a preocupação com o futuro, expressa na escolha da profissão, é fonte de preocupação das crianças e elas anseiam por mais informações sobre o tema.



Figura 4: Exemplo de carta coletiva enviada à revista CHC

É necessário registrar ainda algumas observações. Como a amostra tem grande proporção de cartas produzidas em ambiente escolar, nota-se

que, como as crianças leem e comentam edições passadas da revista, e não necessariamente a mais atual – reforçando o papel de leitores flutuantes –, as sugestões por vezes pedem temas abordados recentemente no magazine. Além disso, talvez para completar a tarefa escolar dada, as crianças, com alguma recorrência, elogiam certa reportagem e, como sugestão, pedem apenas que a revista escreva mais sobre isso. Isso demonstra que os leitores gostaram do que leram e têm certo gosto pela repetição (não se importam em terem mais contato com essas temáticas), mas que também ou não têm muito conhecimento do cardápio informativo do magazine ou simplesmente não se esmeraram na feitura das cartas. Por fim, há *três casos* ainda em que esse desconhecimento chega ao ponto de os missivistas confundirem a revista com um livro: “Gostei muito do seu livrinho”; “Pessoal da CHC, adoro os livros de vocês e vou continuar a ler” (frase de duas meninas, enviadas numa carta coletiva de 5º ano); “Gostou de um livro cujo tema foi ‘Se quer aprender, durma’” (menina, dez anos, Barra da Estiva, BA). Isso também pode indicar que as crianças têm pouca relação com revistas em geral e não conseguem diferenciar um veículo jornalístico de uma outra obra editorial.

Destacamos também o apreço que as crianças demonstram pelos personagens criados pela revista – principalmente entre as meninas, que se referem a eles com carinho. A Turma do Rex, isto é, os dinossauros Rex e Diná e o zangão Zíper são as mascotes do magazine e aparecem em histórias de quadrinhos:

eu a conheci [a revista] por meio da escola, quando minha professora de arte e leitura pediu para fazer uma atividade. [...] Sou fã do Rex.
(Menina de 11 anos; agosto de 2013).

Eu li só duas revistas, mas por enquanto estou adorando. A nossa escola tem as revistas há muito mais tempo, só agora me dei conta que é tão legal. Adorei a Dina, o Rex, Zíper e todos os personagens da CHC.
(Menina; setembro de 2013; moradora de fazenda em MT).

Beijos e abraços para o Rex, a Diná e o Zíper.
(Carta coletiva; 4º e 5º anos; outubro de 2013; Gardênia, SP).

Um beijo para o Rex, pois seus quadrinhos são o máximo!
(Menina de 11 anos; novembro de 2013).

Eu adorei o personagem Rex e sou fã da revistinha.

(Carta coletiva; 5º ano; novembro de 2013; Monte Alto, SP).

As minhas seções favoritas da revista são as tirinhas do Rex e a das experiências.

(Menino de 11 anos; novembro de 2013; São José dos Campos, SP).

Assim, temos na CHC, em resumo, um leitorado escolar e flutuante, de voz coletiva e induzido, ou seja, que responde a um estímulo professoral e, incentivado por isso, entende a produção do jornalismo infantojuvenil como um processo em que pode intervir, sugerindo temas para reportagens e ideias de seções ou afirmando que o veículo de comunicação segue um bom caminho. No entanto, essas crianças autoras ainda são bastante tímidas em relação a fazer críticas ou apontar erros à revista, e um garoto que pede "desculpas" ao criticar a CHC é um exemplo paradigmático disso: "*Só não gostei muito do artigo "A mocinha e os sapos", da CHC 246, desculpe*" (Alex dos Santos; março de 2004; Hortolândia, SP).

Considerações finais

Começamos esta seção conclusiva pelo que o estudo não alcança: este trabalho não tem a pretensão de definir o perfil da criança que escreve a produtos jornalísticos realizados para esse público, como e por que o fazem. Analisamos aqui apenas um exemplo e é a ele que nos referimos ao discutir os resultados obtidos no estudo. É um caso, no entanto, bastante relevante no contexto jornalístico nacional, pois a CHC chega a uma quantidade razoável de escolas e, assim, tem um leitorado "possível" bastante alargado. É nesse espectro, ao mesmo tempo limitado e relevante, que as considerações que fazemos aqui devem ser entendidas.

Em termos etários, há certo destaque para os onze anos, como um pico de idade para a comunicação com a revista. Não se pode dizer que o dado obtido possa ser interpretado também como indício de que essa idade é mais comunicativa do que as restantes, porque a influência do estímulo escolar é grande na amostra da CHC (e ele pode estar concentrado nos anos escolares que correspondem a essa idade). Trata-se de um ponto que merece mais investigações, para entender se o

período dos onze anos pode ser considerado uma idade vital para a participação do leitorado no jornalismo infantil no Brasil e entender as razões pelas quais isso acontece. De todo modo, pode-se pensar por outro viés: o de que as outras faixas etárias devam receber mais estímulos, seja por parte da escola, seja por parte das revistas, para interagir mais com os veículos jornalísticos produzidos para elas. Além disso, a comunicação entre as crianças e a revista se dá tanto por mensagens eletrônicas quanto por correio tradicional, ainda que nas cartas em papel o destaque se dê para as missivas assinadas coletivamente. Como dito, já que essas correspondências são frutos de ações principalmente de escolas públicas, isso pode ser lido como um possível indício das deficiências estruturais dessas escolas brasileiras e também das dificuldades dos professores em lidar com as novas tecnologias, como identificado em pesquisas anteriores.

Podemos então refletir sobre a pergunta de investigação deste trabalho: "As crianças vêm utilizando as novas formas digitais de participação para se comunicar com os jornalistas que escrevem produtos direcionados para elas, buscando influenciar o discurso jornalístico e exercer seu direito à representação?" O que se pode dizer é que os leitores escrevem com bastante intensidade à revista e que eles são majoritariamente crianças (e não adultos por elas responsáveis), que usam o correio eletrônico para essa atividade, ainda que não tenham abandonado o papel quando a comunicação é gerada em ambiente escolar. Isso mostra que a inserção digital tende a aumentar a comunicação on-line com os veículos de comunicação de papel, ainda que as crianças continuem demonstrando apreço pela publicação, no suporte físico. Além disso, esses meninos e meninas, de modo voluntário ou estimulado por professores, enxergam o espaço de correspondência de cartas como uma plataforma pela qual podem intervir na oferta editorial da publicação, mas de modo reforçador, ou seja, pedindo mais do que já veem e apreciam. Em resumo, as crianças veem os canais abertos pelas publicações como forma de poder interferir na produção jornalística, dizendo às redações para que não se desviem do rumo que tomaram e, ao contrário, reforcem a cobertura em determinadas áreas.

Não se destacam na amostra pedidos para que os jornalistas traduzam o noticiário adulto para as crianças, já que isso não é preponderante na linha editorial do magazine. Mas as crianças dizem nas correspondências que gostam de se sentir bem informadas ou de descobrirem fatos novos. Elas, no entanto, não associam essas informações importantes para elas às notícias que usualmente estão presentes nos produtos do jornalismo adulto. Em vez disso, elas se interessam pela vida dos animais e pelo meio ambiente, por curiosidades, carreira, literatura, esportes e novidades sobre os seus ídolos. São assuntos, já identificados em pesquisas anteriores como de predileção das crianças e tradicionalmente abordados no jornalismo infantojuvenil¹⁶. Parecem ser temáticas que devem continuar presentes no cardápio informativo dos veículos para as crianças: elas se preocupam com a natureza, querem conhecer mais sobre os animais, anseiam por mais informações sobre as profissões que terão de escolher no futuro, sobre os seus ídolos e esportes preferidos, e querem se divertir com textos literários (ou até verem divulgados os que são de sua autoria). No entanto, não apareceram críticas a textos que tratam de acontecimentos jornalísticos relevantes no noticiário em geral, o que eventualmente é feito. Isso pode indicar que, se essa abordagem não é requisitada pelas crianças, ela também não é rejeitada. Ademais, as crianças fazem relativamente poucas críticas negativas ou indicam erros. Esse ponto, somado à falta de pedidos por mais notícias similares ao jornalismo para adultos, pode ser alvo de ações de mediações escolares ou parentais, para estimular o olhar mais analítico, para incentivar as crianças a pensarem sobre o que o jornalismo para elas destinado poderia ser, mas que ainda não é – sem que seja necessário abandonar o que vem sendo feito, mas acrescentando a ele inovações.

16 A variedade de cidades de onde as cartas eram provenientes que foi detectada na análise merece uma nota. Cerca de 110 cartas indicaram o município onde reside o remetente da mensagem, e apenas dez vieram de São Paulo e do Rio de Janeiro, as duas maiores cidades brasileiras. Esse resultado demonstra à publicação a importância de elaborar reportagens que não se circunscrevam às cidades mais importantes do país, principalmente em assuntos que envolvem programações culturais.

Referências

BARBOSA, A. F. (Coord.). *TIC educação 2013: pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nas escolas brasileiras*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2014a. Disponível em: <<https://goo.gl/67HJy8>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

_____. (Coord.). *TIC kids online Brasil 2013: pesquisa sobre o uso da internet por crianças e adolescentes no Brasil*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2014b. Disponível em: <<https://goo.gl/73Np4t>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

BUCKINGHAM, D. O direito das crianças para os media. In: PONTE, C. (Org.). *Crianças e jovens em notícia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009. p. 15-27.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no College de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1998.

GALLAGHER, M. Foucault, power and participation. *International Journal of Children's Rights*, v. 16, n. 3, p. 395-406, 2008.

submetido em: 11 jul. 2017 | aprovado em: 16 ago. 2017

O lead nos títulos jornalísticos: um estudo comparado entre os jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*

The lead in journalistic headlines: a comparative study between the newspaper *Folha de S.Paulo* and *O Estado de S.Paulo*

Lucas Santiago Arraes Reino¹, Thaísa Cristina Bueno²

1 Professor adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), mestre em Ciência da informação pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Comunicação Empresarial pela Universidade para o Desenvolvimento do Estado e da Região do Pantanal (Uniderp) e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: lucas@ufma.br.

2 Doutora em Comunicação Social pela PUC-RS, mestre em Letras pela UFMS e professora adjunta na UFMA em Imperatriz. Integra os grupos de pesquisa em Cibercultura (Gciber) e em Ciberjornalismo (Ciberjor). E-mail: thaisabu@gmail.com.

Resumo

Trabalhados de formas diferentes para as capas dos jornais impressos e para a internet, os títulos possuem uma íntima ligação com o lead, já que resumem a informação do primeiro parágrafo em um número menor de palavras. Nesse sentido, este artigo recupera de forma breve a história do chamado título informativo e discute sua relação com o lead. A proposta é entender quais perguntas que compõem o lead são costumeiramente destacadas nos títulos e se há diferenças nessa seleção quando o título está na plataforma digital ou de papel. O estudo tem como base um levantamento feito nos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*, no meio impresso e na Internet. Ao todo, 206 títulos foram analisados. Por fim, coloca-se a prova o que é e o que deixou de ser característica do título jornalístico.

Palavras-chave

Título, *lead*, jornalismo.

Abstract

Designed for the covers of print and online newspapers in different ways, the headlines have an intimate connection with the lead, since they summarize the first paragraph's information in fewer words. In this sense, this article reviews briefly the history of the so called informational headline and discusses its relation with the lead. The purpose is to understand which questions that make up the lead are customarily highlighted in the headlines and if there are differences in this selection when the headline is on a digital platform or paper. The study is based on a survey done on newspapers *Folha de S.Paulo* and *O Estado de S.Paulo*, print and online. Altogether, 206 headlines were analyzed. Finally, it has been tested what is and what is no longer a feature of the journalistic headline.

Keywords

Headline, lead, journalism.

Os títulos das matérias jornalísticas são, se não o mais importante, provavelmente o primeiro critério de seleção que o leitor usa para decidir se continua ou abandona a leitura do texto. A metáfora de que os títulos seriam como “lanternas” para guiar o leitor parece exemplificar bem a proposta dessa estratégia de edição. “Antes de ir ao texto principal, o olho passeia pelos títulos [...] à procura de saber do que se trata a reportagem, à procura de uma lanterna”. Mas, substancialmente, como defendem, “bons títulos economizam o tempo do leitor” (ASSUMPÇÃO; BOCHINI, 2006, p. 16-17).

Nesse sentido, à luz de Mouillaud (2002, p. 77), “se podemos dizer que o acontecimento tem um lugar privilegiado, é a região dos títulos”. E mais, ratifica Burnett (1991, p. 43): “sem um título atraente o leitor não chega sequer ao lead”. Não é à toa que ocupa, por desempenhar um papel de tamanha responsabilidade, também um espaço de realce, seja num lugar privilegiado na disposição gráfica dos jornais ou sites, ou, pelo menos, em evidência com relação ao restante das matérias.

Mais importante que o *lead*, do ponto de vista do consumidor, só o título. Sem um título atraente o leitor não chega sequer ao *lead*. A notícia, como os homens, vale pelos títulos. Daí a necessidade de saber montar o *lead* exato, de modo a permitir o título atraente (BURNETT, 1976, p. 37).

E se é um ponto primordial na matéria, pelo menos quando se pensa no jornalismo moderno, posterior à profissionalização dos anos 1950, parecem ser consenso a importância e o papel desses textos curtos. Diversos autores, como Amaral (1986, p. 57) – “anunciar a notícia, de forma clara, objetiva e atraente” –, Bahia (1974, p. 160) – extrair do texto toda a sua essência, interesse, objetividade, atualidade, novidade; transmitir o impacto da notícia; reunir concisamente o conteúdo da notícia; informar, sintetizando e valorizando a notícia –, Douglas (1966, p. 27) – “anunciar a notícia, resumir seu conteúdo, indicar a importância relativa da informação e conferir aspecto atraente a página do jornal” –, entre outros, parecem compartilhar deste entendimento: títulos informativos devem adotar uma linguagem clara e objetiva; precisam, sempre, resumir em poucas palavras o assunto a ser tratado na notícia e serem escritos

de forma atraente para fisgar a atenção do leitor diante da oferta de notícias cada vez maior.

Além disso, como esclarece Guimarães (1995, p. 51), os títulos “não são meros artifícios publicitários, mas chaves para a decodificação da mensagem, se convenientemente propostos”. A autora argumenta, inclusive, que o título constrói significados antecipados do sentido da matéria. Ou seja, ratifica a ideia de que, para além de um recurso técnico (forma e tamanho), é um argumento semântico que integra a orientação editorial dos veículos. Ao elencar as funções do título, Gradim (2000, p. 70) aponta, entre outras, as funções de “informar” e de “despertar atenção”, mais uma vez reafirmando o seu papel informativo e sensorial na produção jornalística.

O assunto é tão coberto de pormenores que Medina (2001b), numa tentativa de atualização da classificação tradicional de gêneros jornalísticos do pesquisador Marques de Melo (2010), incluiu o título como um subgênero do modelo informativo.

A inclusão dos títulos [...] como subgênero dos gêneros informativos [...] foi devido a sua grande importância no jornalismo. Os títulos falam por si mesmo, despertando o interesse do público para as matérias jornalísticas. Como sabemos, a maioria dos leitores se limita somente a leitura de títulos e são os títulos que vão motivar a lerem ou não as notícias contidas nos jornais. [...] Os títulos de primeira página destacam as notícias que foram consideradas, pela empresa jornalística, como as mais importantes, como as mais ricas em emoções para os seus leitores” (MEDINA, 2001b, p. 48).

E Medina (2001a) destaca que pensar no título implica estudar o texto em pelo menos dois aspectos: um semântico, já que este representa uma construção de significados que compõem a história narrada, reafirmando uma peculiaridade apontada pelos autores supracitados; e outro estético, já que há uma organização e uma forma que demarcam o espaço do título enquanto parte da narrativa jornalística. “Os títulos de imprensa recorrem [...] tanto à plasticidade verbal como à plasticidade gráfica. É, aliás, através do grafismo que a retórica discursiva se abre a recursos semióticos extralinguísticos, com particular relevo para a imagética” (MEDINA, 2001a, p. 49).

A partir de tais ponderações, juntamente com os argumentos dos demais autores citados, tentamos esclarecer que, embora neste artigo abordemos a construção do título enfatizando seus aspectos estruturais (substancialmente as escolhas das perguntas-guias do lead, além de tempos e formas verbais e de número de palavras), entendemos que tais seleções não estão dissociadas da construção semântica e editorial dos veículos, com muito bem elucidam autores como Guimarães (1995), Garcia (2005) e Gradim (2000). No entanto, partimos da premissa de que, mesmo que tal marca não invalide a outra, enxergar a estrutura dos títulos é um passo importante na pesquisa do título, já que boa parte dessas orientações mais distintas são as mais apresentadas nos verbetes dos manuais dos veículos, sejam os especificamente estudados no artigo ou outros, como *O Globo* (2005) e o *Diário Carioca* (1950).

Além disso, este estudo, no formato proposto, pode servir de base para disciplinas práticas de edição ou para enxergar o modelo da redação na internet.

E aproximando toda essa discussão da proposta deste artigo, vale uma conversa bastante esclarecedora com Douglas (1966, p. 16, grifos do autor), para quem há necessidade de o título dialogar diretamente com o lead da matéria. O autor chega a cunhar a expressão "*superlead*" para descrever essa característica.

Enquanto o *lead* fala por meio de orações e períodos, livremente organizados, o título expressa-se com limitado número de palavras acuradamente escolhidas para delas se extrair o máximo efeito. Neste sentido o título é, portanto, um *superlead*, a condensação do lead.

E se, conforme pontuam os autores, os leads são um guia do título, por serem mais curtos que o primeiro parágrafo, não podem, no entanto, contemplar todas as seis perguntas do lead (quem, o quê, quando, como, onde e por quê?). Sabendo disso, a proposta deste artigo é justamente entender os títulos do jornalismo contemporâneo, tentando identificar quais perguntas do lead são mais usadas nos títulos. Além das tradicionais seis perguntas que guiam o primeiro parágrafo das matérias jornalísticas no padrão norte-americano, iniciado nos Estados Unidos no final do século XIX e introduzido no Brasil em 1950, nesta

investigação acrescentamos mais uma pergunta: “quantos?”. A estratégia, embora não integre o lead tradicional, não inviabiliza a pergunta-guia do artigo, mas a complementa, e foi acrescida porque acreditamos que os números, mesmo que não tenham se configurado na normatização do primeiro parágrafo, são comumente usados nas construções textuais das notícias e, portanto, podem estar sendo adotados com frequência no espaço importante do título.

Para ampliar a discussão sobre as particularidades dos títulos no jornalismo atual, algumas orientações que configuram, geralmente, guias de produção jornalística também foram investigadas, tendo como base os textos sobre título dos manuais de dois jornais selecionados. O levantamento descritivo contempla a análise de uma semana das publicações impressas (capa e página interna) e on-line (capa do site e página interna) de dois dos jornais mais admirados do país, conforme a pesquisa *Meio & Mensagem* do Grupo Troiano Branding, que tem mais de dez anos no país e em 2016 ouviu 809 pessoas, entre profissionais de agências de publicidade, executivos de grandes anunciantes e empresas de marketing. No levantamento daquele ano sobre o Índice de Prestígio de Marca (IPM) a *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* ficaram empatados como os dois jornais mais admirados.

A análise dos títulos inclui os publicados entre os dias 1 e 7 de abril, uma semana comum, sem grandes acontecimentos, para dar conta de relatar algo ordinário na prática do jornal. Os títulos selecionados foram retirados das editorias tradicionais dos veículos cujos temas estavam contemplados em ambos: Capa (manchete), Política, Cultura, Esporte e Economia. Ao todo foram estudados 204 títulos.

Túnel do tempo: uma breve história dos títulos

Como diz Camasseto (2001, p. 39), “se, para o jornalista, é no *lead* que a construção da notícia começa, uma vez que é dali que sai o título, com o leitor é diferente. É justamente no título que a sua participação se inicia”. O fato é que nem sempre os títulos tiveram a importância e o espaço distintos, tal qual entendemos hoje como uma titulação tradicional.

De acordo com Marques de Melo (1985), até o século XIX, nos Estados Unidos, e o começo do século passado no Brasil, os títulos funcionavam como meros indicadores de assunto, ou seja, apenas uma palavra ou duas em destaque. Esse ator coadjuvante, como descreve o autor, aparecia para o leitor como “rubricas”, que garantiam pouquíssima distinção temática entre um texto e outro. A descrição é ratificada por Douglas (1966, p. 17), quando lembra que “antes da segunda metade do século XIX, os títulos eram simples rótulos, com declaração genérica e indefinida, pouca ou nenhuma informação sobre a notícia”. Esses títulos-rótulo eram usualmente impressos em tipos não muito maiores do que os do texto da matéria. Se, como lembra Satori (1999), até o fim do século XIX os títulos não passavam de “fórmulas para separar diferentes tipos de texto”, e com a profissionalização das redações passaram a ganhar uma função mais expressiva e estética.

Melo (1985) lembra que nesse momento é que se populariza o que chama de “títulos-notícia”. Diferentes dos anteriores, apenas temáticos, esses são o reflexo da mercantilização do conhecimento, o chamariz de venda, quase uma peça publicitária. No Brasil, entre os nomes visionários que representam essa mudança está a figura de Pompeu de Sousa, que na reformulação do *Diário Carioca* (fim de 1950) é responsável por uma orientação de edição que o jornalismo carrega até hoje.

Manuais de redação e o verbete sobre títulos

Tanto a *Folha de S.Paulo* quanto *O Estado de S.Paulo* possuem manuais com o verbete “título”. Orientações sobre o fazer do título aparecem já no primeiro manual de redação do jornal *Diário Carioca*, embora nele sejam encontradas no tópico “Cabeças”. Os três tratam mais claramente da estrutura que das escolhas editoriais ou semânticas. A *Folha de S.Paulo*, por exemplo, traz informações como: não use ponto, nem dois pontos, evite ponto vírgula, não divida as palavras, use o espaço total, não repita a mesma palavra do *lead*. Até o fim do texto nada sobre ser criativo ou informativo, apenas em uma página do veículo na internet aparece a seguinte orientação: “O título deve ser uma síntese precisa

da informação mais importante do texto. Sempre deve procurar o aspecto mais específico do assunto, não o mais geral” (TÍTULO, 1996).

Inclusive, a página lista títulos que considera adequados e inadequados. Ao todo posta dez exemplos de cada (TÍTULO, 1996). Dos corretos, sete começam com a resposta à pergunta “quem” e um à pergunta “quantos” (“60% querem pena de morte no país”). Nos contraexemplos, estão títulos iniciados com verbo (“Começa hoje o Festival de Cannes”), entre outros exemplos que não se adequam à orientação estrutural do manual.

O manual do *Estadão* traz 14 tópicos sobre títulos, entre eles a orientação para que sejam curtos, que tenham verbos e, no quarto tópico, que “deverá obrigatoriamente ser extraído do lead; se isso não for possível, refaça o lead” (MARTINS FILHO, 1997, p. 282). Também trata de rigores quanto ao limite de sinais.

Título e lead: uma relação de parentesco

Se o título deixou de ser um rótulo para as notícias e começou a ser um título-informativo, como explica Douglas (1966, p. 16), novas exigências surgiram para os editores e repórteres dos jornais impressos. Entre elas, o autor destaca duas que considera essenciais para o título: “deve ser bem contado e deve resumir precisamente a notícia”. Ser bem contado é estar escrito adequadamente para o espaço do jornal, sua quantidade de caracteres, sua gramática correta etc. Já da parte de resumir precisamente a notícia, fica a cargo de quem fez o título ter a capacidade de resumir em poucas palavras o que diz de mais importante o texto, ou seja, o que está mais detalhadamente explicitado no lead. Sem querer entrar no debate de alternativas à pirâmide invertida, até mesmo críticos do modelo – “como a função da notícia é basicamente relatar um fato (e, sendo normalmente mais curta, sem detalhar demais as informações, fica difícil tirá-la dos padrões da pirâmide inversa e do lead” (AMEDEI, 2007, p. 24) – entendem que, na notícia, a estruturação que começou em 1050 no país ainda é usual e atende a demandas de urgência, pelo menos no texto noticioso. Obviamente que não ignoramos alternativas ao lead, particularmente nas reportagens, mas como neste artigo

basicamente estudamos jornalismo diário e notícias, a proposta de aproximar título e lead se justifica. Além disso, sua adoção é explicitamente orientada nos dois manuais dos veículos estudados.

Na *Folha de S.Paulo*, ao defender o lead em reportagens, inclusive, o jornal escreve: “pressupõe que qualquer texto publicado no jornal disponha de um núcleo de interesse [...] imprescindível à valorização da reportagem e útil à dinâmica da leitura contemporânea” (2002, p. 28, grifos do autor); já o *Estadão* coloca como indispensável a opção pelo lead na “abertura da matéria” (MARTINS FILHO, 1997, p. 154). Assim, sabendo que o texto deve começar pelo que é considerado mais relevante para o veículo, entende-se que o título deve estar ligado diretamente ao lead, já que ele sintetiza o que é mais urgente e pulsante do ponto de vista dos critérios de noticiabilidade e de gancho nas matérias publicadas nos jornais. Ao tratar do gancho nas produções da imprensa, Bueno e Reino (2012, p. 1) ponderam que essa é “provavelmente, a característica mais marcante do texto jornalístico que vai transformar o ato de contar uma história numa narrativa jornalística e não em um texto qualquer”. Comassetto (2003, p. 29) reforça essa explicação: “o lead corresponde ao primeiro parágrafo da notícia, onde devem constar as informações mais importantes, na concepção do redator e no suposto interesse dos leitores”.

O lead é a abertura da matéria. Nos textos noticiosos, deve incluir, em duas ou três frases, as informações essenciais que transmitam ao leitor um resumo completo do fato. Precisa sempre responder às questões fundamentais do jornalismo: *o quê, quem, quando, onde, como e por quê* (MARTINS FILHO, 1997, p. 42, grifos do autor).

A proposta de que o título seja essa síntese do lead veio da percepção dos editores Joseph Pulitzer, do *New York World*, e Randolph Hearst, do *New York Journal*. Douglas (1966) relata que ambos perceberam que para vencer a disputa comercial em que estavam ia ser preciso desenvolver o aspecto tipográfico, fazendo, entre outras coisas, uma ampliação do título na capa do jornal. Com isso, o título começou a ganhar importância e a assumir novas funções no jornal, e tornou-se

necessário fazer a conexão entre ele o primeiro parágrafo. Comassetto (2003, p. 42-43) lembra que a limitação espacial do título é sanada pelo *lead*, por isso também há grande relevância dessa conexão entre ambos:

É importante deixar claro que, apesar de sua capacidade informativa, o título não consegue cobrir toda informação do texto. Ele contempla apenas parte dela, expressando, de preferência, a principal macroproposição. Outras informações importantes terão que ser buscadas no lead, que, junto com o título, deve expressar a macroestrutura semântica da matéria. Juntas, as duas categorias funcionam como sumarização do texto, presidindo a organização e distribuição de circunstâncias e informações secundárias (Ibid., 2013, p. 42-43).

Explicitando ou não, por tudo isso entende-se que o título deve estar ligado diretamente ao lead. Logo, o título, sendo uma síntese do lead, deve contemplar parte dos questionamentos que guiam sua tessitura.

Para o jornalista, é no lead que a construção da notícia começa, uma vez que é dali que sai o título, com o leitor é diferente. É justamente no título que a sua participação se inicia, pois, de acordo com nossa cultura jornalística, é o título (ou manchete) que encabeça a notícia em veículos impressos (Ibid., 2001, p. 39).

Portanto, em uma notícia ordinária ou numa reportagem aprofundada, dos questionamentos que guiam a produção jornalística (referimo-nos às perguntas do lead) algo é tomado como o mais importante e será privilegiado no título. A teoria do *Newsmaking* trabalha detidamente esse tema, discutindo o que tem mais relevância entre o que é noticiado e, conseqüentemente, o que se torna o gancho da notícia, indo para o destaque no título. Desse modo, a partir do que foi exposto, a pergunta que guia este estudo é: quais das perguntas utilizadas no lead são mais usuais na construção do título?

Um novo “q” para o lead

A inclusão de mais um “q” na pesquisa é para averiguar se “quantos” tem sido usada nos títulos na mesma proporção que as demais perguntas do lead.

Por quê? Primeiro, é uma hipótese dos pesquisadores que os números sejam um chamariz que é adotado pelos jornais já nas primeiras páginas; segundo, porque acreditamos que dados e estatísticas enriquecem o texto e têm recebido mais destaque particularmente com o advento das pesquisas de dados no ciberespaço.

Na internet, cada dia mais os jornais precisam lidar com bases de dados e isso pode ser um indício de que os números podem também estar indo para os títulos. Como está escrito também no *Manual de Jornalismo de Dados* (2015), “para atrair leitores com jornalismo de dados, você tem de conseguir mostrar algum número na manchete que os faça sentar e prestar atenção”.

Os títulos hoje: estudo dos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*

Este estudo tem como objeto de análise os títulos publicados durante uma semana (de 1 a 7 de abril de 2016) nos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo*. A proposta é descrever os títulos publicados nas capas de cada um dos veículos e seus correspondentes na página interna do periódico impresso, bem como os títulos das mesmas matérias na página inicial do site do veículo e seu correlato na página da matéria. Além da manchete, o estudo inclui os títulos das editoriais Cultura, Política, Esporte e Economia. Estas foram escolhidas por serem comuns aos dois jornais.

O levantamento busca descrever os títulos na sua estrutura, mais especificamente no número de palavras usadas, para conhecer efetivamente o tamanho dos títulos e se há diferenciações de tamanhos entre os títulos da capa e da parte interna, e entre o modelo adotado no formato impresso e no on-line.

Além disso, busca-se saber quais perguntas do lead são mais usadas nos títulos, além de confirmar, com precisão, qual delas é mais usada como a primeira palavra do título. Isso mostra o que o jornal prioriza. Além das perguntas clássicas, incluímos, também, a palavra “quantos”, já que é praxe no jornalismo dizer que os números costumam ser destaque nas produções noticiosas.

Queremos, com isso, olhar para o lead, na atual conjuntura de discussões acerca de novas possibilidades, e verificar quais são as perguntas mais usadas e

como são usadas. Além de trazer um novo fôlego para o assunto, pretendemos contribuir para estudos dos títulos, cujas pesquisas, na sua grande maioria, tratam de sua função semântica e informativa, mas pouco de suas regras estruturais. Substancialmente, esta é uma pesquisa de averiguação, para confirmar ou desmitificar parte das regras de redação, buscando um diálogo entre campo, autores e manuais.

Sobre as perguntas do lead que aparecem no título, em média, duas ou três delas acabam formando a frase de abertura do texto noticioso. Pelo resultado encontrado, “o quê” e “quem” são efetivamente as perguntas mais importantes que guiam os editores na construção do título. 92,6% dos títulos analisados, ou seja, 189 de um total de 200, responderam à pergunta “o quê”; seguida de “quem”, o sujeito da ação, em 84,3%. A terceira pergunta mais utilizada não faz parte da listagem tradicional do lead, que foi “quantos”.

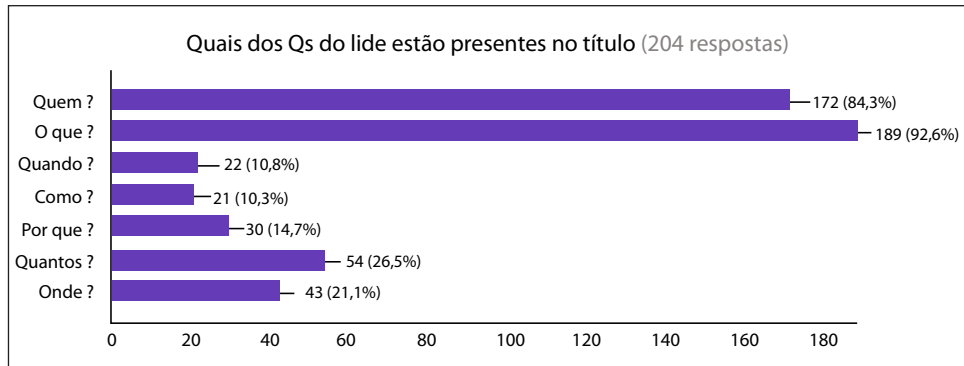


Gráfico 1: Quais perguntas do lead aparecem nos títulos?

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

A resposta apresentada no Gráfico 1 aponta duas coisas bem importantes, que ratificam a ideia de que os fatos não podem ser suplantados em nome de sugestões ou surpresas. Não podem ser “escondidos”, mas sim explicitados no título. O sujeito também apareceu bastante, embora nem sempre seja uma celebridade, podendo ser uma instituição, um grupo ou algo do gênero. Já a pergunta “quantos” aparece em terceiro lugar, uma frequência muito significativa, que aponta para um possível acerto da hipótese de pesquisa e que justifica sua

inclusão. Nos títulos analisados, os números estão não apenas na editoria de Economia, mas nas editorias de Geral e de Esporte são bem comuns também. Pelo que mostram, os números são um método mais importante de seleção para os títulos que os quatro outros critérios do lead tradicional.

Se “o quê” e “quem” efetivamente são as perguntas que mais aparecem nos títulos, é o sujeito da ação que costumeiramente é utilizado para dar início à frase que compõe o título. Dos 200 títulos publicados no período de análise, 53% começam com “quem”, quase o dobro de vezes que o segundo colocado, “o quê”, que começa o título 27% das vezes. O resultado surpreende, já que, via de regra, costuma-se pensar que o fato, “o quê”, seria mais importante que “quem” faz a ação, embora este esteja em primeiro lugar na quantidade de ocorrências.

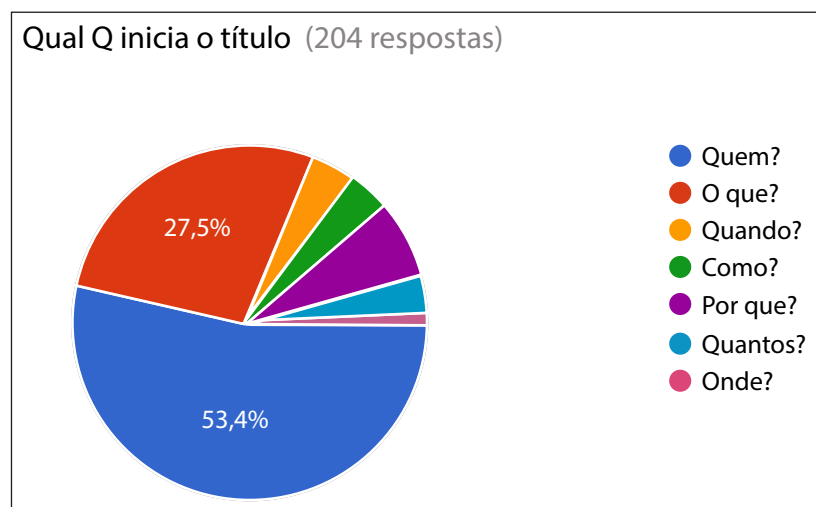


Gráfico 2: Perguntas do lead que iniciam a frase dos títulos

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

O “quem”, com o qual o sujeito prioritário ratifica a ideia de um título narrativo (sujeito, verbo e complemento), aponta para indícios de um modelo tradicional e pouco criativo e pode lançar questões sobre esse ser, talvez, um resquício de um jornalismo cada vez mais declaratório. Embora isso não possa ser comprovado no estudo até aqui feito, seu resultado assinala para tal questionamento. Outro ponto interessante que se pode observar diz respeito ao número de perguntas

que são respondidas em cada título. A grande maioria dos títulos publicados preocupou-se em responder três perguntas, que variaram entre si, sendo que “quem” e “o quê” estão em todos os títulos. A variação, desse modo, fica entre as demais perguntas, sendo que “onde” e “quantos” são mais frequentes, por exemplo, que “por quê” ou “como”, as quais demandam, em tese, mais espaço para serem explicados. Importante ressaltar, também, que 34% dos títulos responderam apenas as duas perguntas principais, ou seja, são sucintos na sua construção textual.

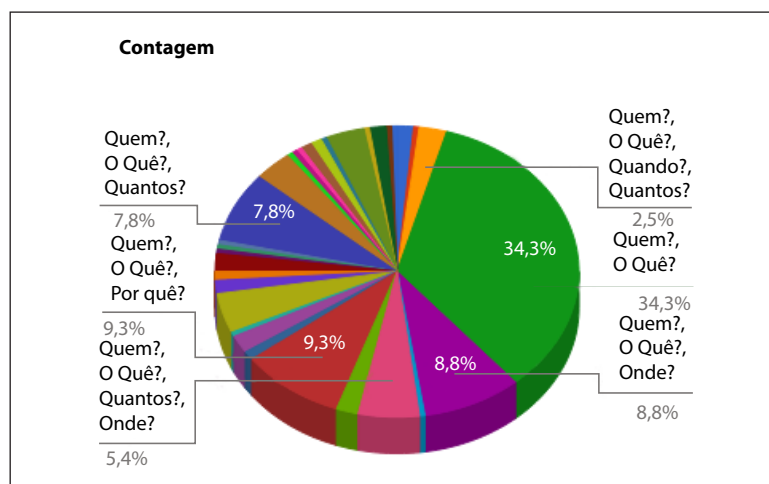


Gráfico 3: Quantas perguntas do lead são respondidas nos títulos

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

O resultado ratifica a ideia de títulos menores e causa preocupação no que tange à inteligibilidade do texto, afinal, responder somente duas perguntas pode gerar mais dúvidas ou, talvez, generalizações. Como diz o manual do Estado, “o título deve em poucas palavras anunciar o fato” (MARTINS FILHO, 1997, p. 283). Pelo jeito, bem poucas. No entanto, a segunda escolha mais comum de usar três respostas, mostra intermediária que aponta para uma preocupação, talvez, de maior esclarecimento na frase do título.

Mais uma questão que intrigava os pesquisadores quanto à prática da construção dos títulos dizia respeito ao uso ou não de pontuação. A pergunta que guiou esse levantamento foi: é permitido algum tipo de pontuação? Se sim, qual

é comumente usada nos títulos dos veículos? O resultado ratifica a ideia de que, em geral, um bom título não precisa de pontuação, ou seja, consegue ser escrito com uma frase direta e objetiva. Tanto é assim que 54% dos títulos analisados não tinham nenhum sinal de pontuação e outros 16% usavam, no máximo, aspas. Nos títulos maiores foi frequente o uso de vírgulas, que apareceram em 33% dos analisados. Ponto e vírgula e dois-pontos são raros, cada um aparecendo em cerca de 1% dos títulos. Olhar para esse resultado mostra que os dois-pontos são, de fato, evitados e, como dizem em redações, são uma “muleta” para um editor que não consegue fazer uma frase consistente. Importante notar que as aspas, que aparecem com frequência, não são comumente usadas em frases de fontes, mas sim por regras de manual quanto a nomes de espetáculos ou de outras obras.

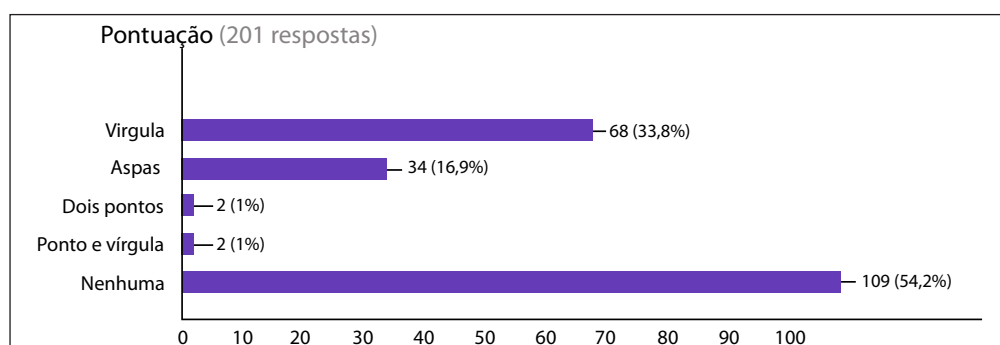


Gráfico 4: Uso dos sinais de pontuação nos títulos

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

A ausência de pontuação, além de acompanhar a orientação dos manuais, ajuda na concisão e na objetividade, que são marcas do título na avaliação de autores também. Além da pontuação, o questionamento sobre os títulos atuais inclui a escolha do tempo verbal e da voz usada. Na prática jornalística, de um modo geral, a regra norteadora sempre foi escrever títulos no tempo presente e na voz ativa. Ambos os manuais aqui citados ponderam em verbetes o uso da voz ativa nos títulos. Inclusive o tempo verbal no passado é considerado um tabu na rotina das redações, só podendo ser usado em casos muito raros; assim como o tempo futuro, que afasta o leitor e o distancia do fato, conforme

apontam autores como Assumpção e Bocchini (2006). O resultado desta pesquisa ratifica as duas orientações: sim, os jornais escrevem na voz ativa e no presente do verbo (90,2%); nunca adotam a voz passiva e evitam tempos futuros e passados.

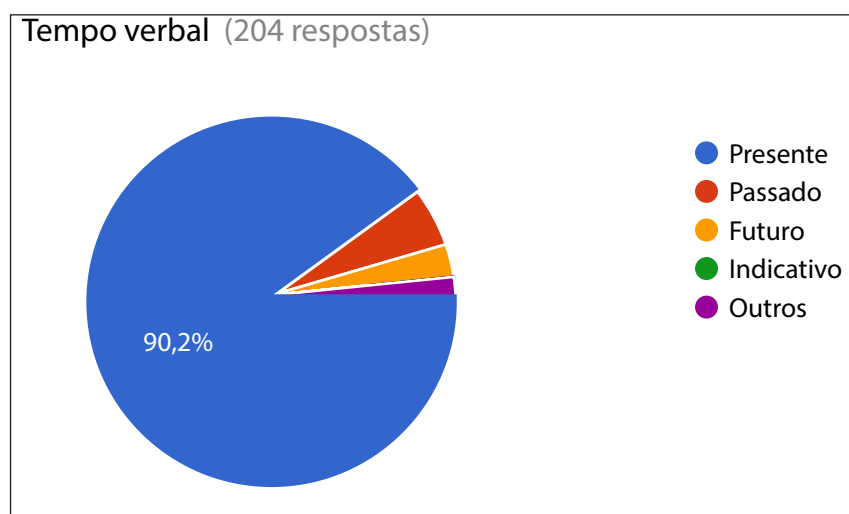


Gráfico 5: Tempos verbais usados nos títulos

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

A escolha do presente afiança aos títulos o sentido de atualidade e mostra que, mesmo com a crise que o impresso sofre com a concorrência dos sites – que em tese, publicam antes –, o modelo do presente segue forte na construção da narrativa do jornal. Além disso, a voz ativa está explicitada nos manuais como uma regra, e talvez por isso tenha sido encontrada na totalidade dos títulos. A escolha é tradicional no modelo mais profissional de jornalismo e ratifica o modelo de narrativa dos títulos, ainda mais quando a maioria das frases adota o sujeito como a pergunta de abertura a ser respondida. Ou seja, na voz ativa, alguém faz alguma coisa, conta-se uma historinha. Aparentemente, esse é o modelo mais usual.

Outro aspecto muito curioso que o resultado das análises de títulos mostrou diz respeito ao seu tamanho. O estudo detalhou o número de palavras nos 50 primeiros títulos nas quatro categorias: capa do impresso, página interna do impresso; capa do site e página interna do site. O que se pode perceber é que

os títulos praticados no jornal impresso são pequenos, mais da metade deles têm até seis palavras, sendo que onze destes foram escritos com menos de cinco. E mesmo na página interna, na qual o título é um pouco maior que o manchete da capa, ainda não chegam a ser muito maiores. No entanto, no ciberjornal o título cresceu muito. Na análise vimos que muito raramente se usam títulos com até seis palavras e nunca vemos frases com menos de cinco delas. Substancialmente os títulos, nesse suporte, têm mais de sete palavras na sua construção.

	Capa impresso	Interna do impresso	Capa do on-line	Interna do on-line
Menos de 5 palavras	11	12	0	1
De 5 a 6 palavras	15	16	6	4
7 palavras	13	5	10	10
Mais de 7 palavras	11	17	34	35

Tabela 1: Número de palavras nos títulos dos jornais analisados

Fonte: Elaborado pelos autores (2016)

Os dados sobre o número de palavras não atestam uma verdade quanto aos títulos na internet serem maiores, mas são uma pista que pode ser investigada. Talvez aqui se encontre efetivamente a maior mudança do título no futuro. E então mais palavras devem atrair mais critérios, quem sabe, até para o lead.

Considerações finais

Considerado um dos elementos mais importantes para a difusão e para a leitura da produção jornalística escrita, os títulos mudam conforme são alteradas as práticas midiáticas. Desde a profissionalização do jornalismo até o momento atual, esses textos mais curtos, mas não menos respeitáveis que o restante das matérias, passaram por transformações que envolvem desde orientação estrutural (tamanho, número de palavras), até seu estilo (mais ou menos objetivo) e semantismo. Na atualidade, embora repitam alguns padrões (tempos e modos verbais, ausência de pontuação), têm repaginado sua composição, principalmente com a ampliação do número de palavras nas edições on-line. O resultado da pesquisa surpreende, já que a maior parte

das obras sobre o tema tratam de que os títulos devem ser guiados por frases objetivas e curtas. Nesse levantamento vimos que no ciberespaço os jornais costumam aumentar significativamente o seu número de palavras. Aumentar o título significa ter espaço para menos generalizações, mais facilidade de acerto, mas também menos criatividade.

Além de demonstrar estatisticamente e materialmente essa alteração, o estudo permite levantar outros questionamentos, que podem ser aprofundados adiante, sobre o porquê dessa transformação. Talvez estejam ligadas diretamente à estrutura da página na web, que tem mais espaço para a construção textual; ou, quem sabe, à prática apressada do suporte.

Além disso, a pesquisa traz outra contribuição sobre a estrutura dos títulos. A constatação de que os leads e os títulos estão intimamente ligados é antiga, muitos autores já trataram do tema e, como citado nesse artigo, até criaram classificações a partir disso. No entanto, muito desse debate é mais focado na construção do lead que na formatação do título. Assim, ao mostrar essa sistematização, por meio do estudo descritivo dos títulos de dois dos maiores jornais de referência no país, nos permitimos ter um embasamento mais assertivo sobre essa relação. Muito do que se pratica sobre títulos nas redações, e até mesmo como se trata do assunto nas salas de aula, tem uma relação muito próxima com o empirismo, com as experiências de cada jornalista. Nesse trabalho trouxemos essas questões do saber espontâneo para uma constatação científica. Testando esse conhecimento, esta pesquisa ratifica alguns pontos, mas apresenta outros e os coloca de maneira material nesta exposição.

Referências

AMADEI, R. P. *A sobrevivência do jornal impresso diante de novos meios informacionais: padrões textuais e concepções discursivas da Tribuna de Minas*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

AMARAL, L. *Técnica de jornal e periódico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ASSUMPÇÃO, M. E. O.; BOCCHINI, M. O. *Recomendações para escrever bem textos fáceis de ler*. São Paulo: Manole, 2006.

BAHIA, J. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*. São Paulo: Ática, 1990.

BERTOLINI, J. O título da notícia na internet: funções clássicas e impactos na leitura e na compreensão do texto. *Ciência em Curso*, Palhoça, v. 3, n. 2, p. 99-110, jul./dez. 2014.

BURNETT, L. *A língua envergonhada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

COMASSETTO, L. R. *As razões do título e do lead: uma abordagem cognitiva da estrutura da notícia*. Concórdia: UnC, 2003.

CUNHA, D. S. *Manchete, títulos e suas formas de expressão: uma pesquisa histórica pelos uivos impressos, idiotas da objetividade e outros modos de ver*. Monografia (Graduação em Jornalismo – Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DOUGLAS, J. *Jornalismo: a técnica do título*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

GARCIA, L. *Manual de redação e estilo*. São Paulo: Globo, 2005.

GRADIM, A. *Manual de jornalismo*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2000.
Disponível em: <<https://goo.gl/PKfbA6>>. Acesso em: 16 out. 2017.

GRAY, J.; BOUNEGRU, L.; CHAMBERS, L. (Eds.). *Manual de jornalismo de dados*. 2015. Disponível em: https://issuu.com/andersonraimello/docs/manual_de_jornalismo_de_dados_-_lic. Acesso em: 30 out. 2017.

GUIMARÃES, E. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Manual geral da redação*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2002.

MEDINA, J. B. Gêneros jornalísticos: uma questão de gênero. In: SIMPÓSIO DA PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 8., 2001a, Vitória. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <<https://goo.gl/pkyGgp>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

_____. Gêneros jornalísticos: repensando a questão. *Symposium*, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 45-55, jan./jun. 2001b.

MARTINS FILHO, E. L. *Manual de redação e estilo*. São Paulo: O Estado de S.Paulo, 1997.

MELO, J. M. *História do pensamento comunicacional: cenários e personagens*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MESSA, F. C. Jornalismo esportivo não é só entretenimento. In: FÓRUM NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO, 8., 2005, Maceió. *Anais...* Maceió: FNPJ, 2005. p. 1-8. Disponível em: <<https://goo.gl/skDEHF>>. Acesso em: 16 out. 2017.

MOUILLAUD, M. O título e os títulos. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília, DF: UnB, 2002. p. 99-116.

PELLIM, T. Análise textual de títulos jornalísticos: um estudo comparativo entre as seções de ciência e esporte. *Vertentes*, São João del-Rei, v. 34, p 171-178, 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/p8K6dQ>>. Acesso em: 16 out. 2017.

RODRIGUES, A. D. *Estratégias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1997.

ROSSI, C. *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SARTORI, R. *A relevância da inferência relevante*. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

TÍTULO. In: NOVO manual da redação. São Paulo: Folha da Manhã, 1996. Disponível em: <<https://goo.gl/RTTK6E>>. Acesso em: 18 out. 2017.

VIZEU, A.; MAZZAROLO, J. Telejornalismo: onde está o lead? *Famecos*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, p. 57-63, dez. 1999.

submetido em: 09 mar. 2017 | aprovado em: 23 jun. 2017

Privilégios, vigilância e planejamento: a luta pelos sentidos na ação da censura

Privileges, surveillance and planning: the fight for meaning in censorship actions

*Ivan Paganotti*¹

1 Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, realizou doutorado-sanduíche sobre regulação midiática no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, com bolsa Capes-PDSE. Professor dos cursos de pós-graduação lato sensu do Digicorp/ECA-USP e da Universidade Anhembi-Morumbi, é membro do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (Midiato/ECA-USP). ivanpaganotti@gmail.com.

Resumo

Resenha do livro DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

Palavras-chave

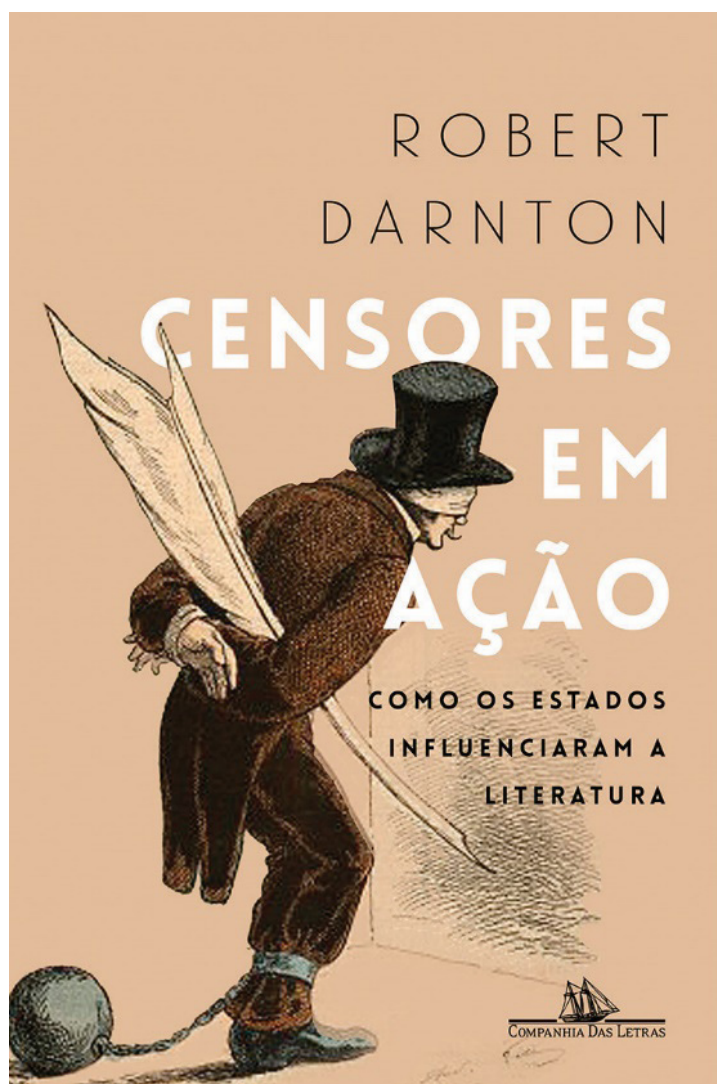
Censura, literatura, história, política, ficção.

Abstract

Review on the book DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os Estados influenciaram a literatura. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

Keywords

Censorship, literature, history, politics, fiction.



Capa do livro *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016

Em 1975, o escritor alemão Gerhard Dahne publicou um livro que trazia à luz algo inegável além da Cortina de Ferro, mas ignorado por seus compatriotas: um trecho de sua obra indicava a existência de censura na República Democrática Alemã (RDA). Essa revelação problemática acabou atraindo a atenção do Partido Comunista da Alemanha Oriental por colidir com o que o historiador norte-americano Robert Darnton classifica como um “tema sensível, porque censura era algo que diziam não existir na RDA”, inclusive porque encontrava-se “proibida pela Constituição, que garantia a liberdade de expressão” (DARNTON, 2016,

p. 172). O caso era particularmente incômodo porque Dahne, o autor da denúncia, era ele mesmo um censor, dirigente da sessão de Belas Letras da Administração Central da Publicação e do Comércio de Livros da Alemanha Oriental – órgão estatal responsável pela censura na Alemanha comunista. A solução encontrada, tão evidente quanto contraditória, era censurar o autor (um censor) e sua obra (que denunciava a censura que se pretendia negar).

Esse episódio é exemplar para a análise do livro *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*, pois não só sinaliza a riqueza da composição narrativa de Darnton, que permitiu ao historiador conquistar um público amplo, seduzido por sua capacidade de nos envolver nas histórias que tece – é também um caso representativo tanto dos objetivos de sua obra quanto da sua estrutura e dos seus métodos de estudo.

O censor que foi censurado por revelar a censura apresenta a dificuldade (ou, em certos períodos instáveis, a impossibilidade) em discutir o que seria essa instituição que bloqueia expressões públicas. Esse é o objetivo inicial da obra de Darnton: definir o que seria a censura, evitando maniqueísmos que contrapõem “filhos da luz aos filhos das trevas” (DARNTON, 2016, p. 13). A obra conta histórias de censores e autores literários, em uma relação de esperada oposição, mas com muitos elementos complementares, incluindo momentos de colaboração – ainda que involuntária ou indesejada.

Para fugir desse lugar-comum opositivo, o autor recorre a duas estratégias já adotadas em suas obras anteriores. Por um lado, reconstrói minuciosamente a história da censura em períodos de crise das estruturas de poder a partir da consulta de arquivos que tratam de obras sob vigilância, como já havia realizado em clássicos anteriores como *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária* (DARNTON, 1998). Por outro lado, procura construir uma comparação histórica entre realidades que diferem em seu posicionamento temporal e espacial, mas que com isso podem sinalizar elementos em comum ou em dissonância sobre a forma como esses mecanismos de controle se repetem e variam em pontos distintos, como anteriormente desenvolvido em pesquisas

como *O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989* (DARNTON, 1992), que inclusive já adiantava alguns elementos da sua obra mais recente.

No livro, traduzido no ano passado, cada uma das três partes foca momentos distintos da história de nações diferentes. A primeira parte do livro trata dos mecanismos de barganha entre o Estado e a elite literária para a autorização de privilégios de publicação na França absolutista do final do século XVIII – que já havia sido foco de seu estudo anterior (DARNTON, 1998). A segunda parte foca as contradições entre os ideais liberais e a prática imperialista dos órgãos administrativos e judiciários ingleses na Índia no século XIX ao classificar e controlar obras locais de ficção. A terceira e última parte investiga como a Alemanha Oriental procurava planejar e influenciar a produção da literatura comunista na segunda metade do século XX – momento em que se insere o caso curioso que inicia esta resenha.

O método de pesquisa adotado por Darnton também inclui a contraposição de fontes que muitas vezes se contradizem, em um exercício dialético, além de procurar construir definições teóricas a partir dos casos analisados, colocando em dúvida algumas das concepções prévias de especialistas e do público geral. Assim, compara os registros dos arquivos com entrevistas com os próprios censores, no caso mais recente da Alemanha Oriental, visto que teve acesso aos próprios membros da censura alemã poucos meses depois da queda do Muro de Berlim.

Dessa forma, ele questiona a impressão generalizada da censura como um controle míope, obtuso e anti-intelectual (DARNTON, 2016, p. 276), destacando que muitas vezes ela é exercida pela própria elite ilustrada que pretende subjugar. É o caso dos censores da Alemanha comunista que se identificavam como intelectuais com um papel para promover e proteger seu “país de leitores” (DARNTON, 2016, p. 175), evitando a alcunha deletéria da censura e preferindo, no lugar, uma autodefinição mais branda como supervisores que garantiam a produção de uma literatura que consideravam – dentro de seus planos e limites ideológicos – de qualidade.

Uma “censura revestida de protestos que negavam sua existência”

Obviamente os documentos e declarações que provêm de dentro da censura não podem ser analisados ingenuamente, desconsiderando os interesses e perspectivas que representam. A análise da dominação inglesa da Índia revela particularmente essas contradições, pois os valores liberais trazidos pelos europeus se chocavam violentamente com a prática autoritária de controle colonial que os britânicos eram convocados a exercer. Esse episódio também mostra como o mecanismo da censura é maleável e pode ser adaptado para diferentes necessidades de controle: inicialmente um simples mecanismo de vigilância em tempos de estabilidade, o registro e a classificação das obras literárias produzidas na Índia foram ampliados para identificar elementos passíveis de censura em um segundo momento de maior tensão e revoltas contra a dominação estrangeira. Essa maior necessidade de controle literário ocorreu simultaneamente à expansão do número de leitores que poderia ter acesso às obras, um efeito colateral que evidenciava resultados contraditórios dos objetivos pretensamente ilustrados da empreitada imperialista.

Um caso exemplar dessa transformação – e contradição – é analisado na segunda parte da obra a partir da vida do missionário anglo-irlandês James Long, que catalogou a produção literária indiana na metade do século XIX. Seus valores liberais defendiam a liberdade de imprensa contra a censura não só para o desenvolvimento local como para um melhor controle por parte da metrópole, já que os britânicos poderiam ter “detectado sintomas de agitação suficientes para prevenir” (DARNTON, 2016, p. 104) revoltas como as que contestaram o domínio imperial na década de 1850. Em outras palavras, o agente imperialista que ainda relutaria em agir como um *censor* poderia atuar, em seu lugar, como um *sensor*, identificando (ao invés de silenciar) as oscilações na opinião pública em relação ao poder instituído.

Após sistematizar os primeiros catálogos da produção literária local, Long publicou a tradução inglesa de uma peça indiana que criticava a opressão de fazendeiros britânicos sobre a população local. Apesar de a versão original

bengalesa não ter atraído a atenção das autoridades britânicas, sua tradução evidenciava para a elite ilustrada a insatisfação local com a exploração dos produtores agrícolas, o que abriu espaço para que o editor da peça traduzida fosse alvo de um processo criminal por caluniar os estrangeiros que controlavam o plantio. Durante o julgamento, os promotores procuraram reforçar os valores liberais que eram, na prática, questionados, declarando sua “fidelidade ao princípio da liberdade de imprensa” (DARNTON, 2016, p. 115), admitindo inclusive a possibilidade de crítica presente na sátira social, mas acusando a publicação de difamar e ameaçar a comunidade estrangeira. O processo contra Long não era uma exceção isolada, já que muitos processos semelhantes foram conduzidos posteriormente para controlar as críticas veiculadas por meio da literatura indiana, o que demandava uma disputa simbólica entre acusadores e defensores sobre as análises das histórias e até uma luta sobre o sentido de palavras que nem sempre encontravam tradução direta e simples:

Assim o tribunal se convertia num campo de batalha hermenêutico, cada lado representava sua interpretação do outro e, pelo menos durante alguns momentos, enquanto os mosquetes ficavam guardados nas prateleiras, o imperialismo parecia apenas uma disputa de supremacia simbólica por meio de exegeses textuais (DARNTON, 2016, p. 149).

Darnton aponta que casos como esse evidenciariam uma contradição inerente no controle inglês sobre a Índia, visto que os elevados ideais liberais iluministas não se submetiam sem tensão ao controle da prática imperial cotidiana. Entretanto, é possível identificar também uma contradição interna desses próprios princípios da ilustração: o saber dos especialistas britânicos nem sempre conseguia dominar os conhecimentos sutis e contraditórios que se encerravam nos idiomas locais que resistiam à tradução – da mesma forma como resistiam à dominação imperialista. Afinal, essa luta pelo sentido das palavras é uma disputa não só por poder, mas também pelo domínio de um saber.

Ao final de um processo bastante contraditório, Long foi condenado à prisão e ao pagamento de uma multa. Nas palavras de Darnton (2016, p. 116), foi um caso

dramático de “censura revestida de protestos que negavam sua existência”. Assim como entre os comunistas alemães, um século depois, era incômodo para os liberais britânicos do século XIX assumirem-se como autoritários imperialistas, negando seus valores liberais e impondo restrições na Índia que não seriam possíveis na metrópole.

Fronteiras porosas: sentidos da censura na literatura, entre edição e crítica

Com isso, é possível retomar o objetivo inicial de Darnton, que procura com sua nova obra refletir sobre os sentidos da própria censura, a partir de sua atuação e justificativa. Darnton (2016, p. 12) nega a existência de um “modelo geral” único da censura, mas pretende identificar características para evitar que o sentido do termo seja demasiadamente amplo, incluindo qualquer mecanismo de controle – o que pode, para o autor, esvaziar suas especificidades, pois “uma definição ampla da censura pode abranger quase tudo”, dado que “[i]dentificar a censura com coerções de todo tipo é trivializá-la”.

Após a análise dos casos históricos nas três partes do livro, a conclusão do autor permite, finalmente, apontar alguns elementos necessários para sua definição sobre o que seria a censura, evitando essa banalização do termo. Em primeiro lugar, ele procura apontar a especificidade da sua inclusão no aparato do poder coercitivo estatal – “ou outras autoridades constituídas, como organizações religiosas, em certos casos” (DARNTON, 2016, p. 281) – contrapondo-a às influências ou constrangimentos determinados por outros agentes de influência limitada (mas não desprezível), como o mercado:

Ela é infligida pelo Estado, que detém o monopólio do poder. Se uma editora rejeita um original, posso tentar vendê-lo a outra. Posso não conseguir e me sentir oprimido pelo mero peso do capitalismo, mas os Estados autocráticos barram essas alternativas. Não havia como apelar da Bastilha, das prisões sufocantes em Mandalay ou do gulag (DARNTON, 2016, p. 274).

Entre as características definidoras da censura, encontram-se os elementos discutidos anteriormente no decorrer de sua obra, como a “luta em torno do sentido”

das palavras e uma preocupação sobre a “reação do leitor” em contato com as obras perigosas (DARNTON, 2016, p. 275). Dessa forma, a censura age como uma leitura atenta, que procura restringir leituras ameaçadoras. É um papel que muitas vezes “demandava talento e treinamento” (DARNTON, 2016, p. 276), com o apoio de quem domina o saber que se pretende controlar – *nativos* dos campos de conhecimento ou populações locais que dominam idiomas inacessíveis. Com isso, Darnton (2016, p. 277) destaca uma relação quase simbiótica entre censores e censurados, com possibilidade de “colaboração” e “negociação” entre as partes que são culturalmente próximas, ainda que opostas no jogo de controle em disputa.

Essa proximidade é demarcada pela característica eventualmente “positiva” (DARNTON, 2016, p. 276) da censura. Ao conceder os privilégios, na França do século XVIII, “os censores franceses atestavam a excelência dos livros considerados dignos”, uma vez que “as aprovações parecem sinopses promocionais” (DARNTON, 2016, p. 276) e eram publicadas juntamente com as obras de que tratavam não só por obrigatória sujeição à autoridade real, mas também como um atestado de qualidade literária. Censores franceses chegavam a corrigir informações objetivamente incorretas ou até a refazer cálculos, sinalizando “sugestões de aprimoramento” para melhorar o estilo das obras que avaliavam, preocupados particularmente com o decoro apropriado (DARNTON, 2016, p. 44). Da mesma forma, o catálogo sobre publicações indianas expandiu o espaço reservado para comentário de forma a abrigar avaliações cada vez mais ricas (DARNTON, 2016, p. 125): “às vezes se assemelhava às modernas resenhas de livros e, frequentemente, louvava aqueles que eram mantidos sob vigilância” (DARNTON, 2016, p. 276). Analogamente, a censura da Alemanha comunista pretendia “melhorar a qualidade dos textos que checavam [...]. A despeito de sua função ideológica, a reformulação de textos tinha semelhanças com a editoração feita por profissionais em sociedades abertas” (DARNTON, 2016, p. 277).

Entretanto, Darnton não sugere, com esses paralelos, que a censura seria indistinguível de mecanismos correntes de edição, uma vez que justamente pretende evitar a banalização desse conceito por sua excessiva distensão (DARNTON, 2016,

p. 281). Mas o que o autor procura destacar é que a fronteira entre censores e censurados era bastante porosa, ainda mais porque a censura passava a ser internalizada pelos próprios autores receosos, que inadvertidamente adotavam práticas de “autocensura” (DARNTON, 2016, p. 282), um poder tão “invisível” quanto “difuso” (DARNTON, 2016, p. 288).

Ainda assim, seria possível imaginar que o papel dos censores ilustrados seria simplesmente agir como críticos das obras sob avaliação? Apesar dos paralelos identificados por Darnton, não é possível ignorar ingenuamente um corolário da centralidade do poder coercitivo, presente na sua definição da censura: enquanto o crítico destaca elementos artísticos que devem ser dignos de nota (ou que podem ser ignorados), ele não detém o poder de cercear o que despreza, papel próprio do censor. Afinal, vale lembrar que até o termo “crítico” era alvo de censura em determinados períodos, visto que, para uma censora da Alemanha Oriental entrevistada por Darnton em 1990, esse era um “adjetivo tabu: evocava dissidentes, que deviam ficar sepultados no silêncio” (DARNTON, 2016, p. 188). O censor pretendia, com isso, controlar o *monopólio da crítica*, impedindo o público de julgar por seus próprios critérios o que poderia ser visto como adequado – pois o risco de criticar esteticamente o que se encontra nas páginas dos livros poderia, analogamente, levar à crítica política e à demanda por alternativas em panfletos e cartazes nas ruas, nas colunas dos jornais e nas cédulas eleitorais.

Referências

DARNTON, Robert. O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1889. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 18, p. 5-17, fev. 1992.

_____. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

submetido em: 11 jul. 2017 | aprovado em: 16 ago. 2017